Декоративное искусство СССР

2 243 1978

И кто не согласится, что из всех тайн,
раскрытие которых
наиболее интересует человеческое существование,
«тайна куклы» есть самая существенная,
самая захватывающая?

М. Е. Салтыков-Щедрин

Я так люблю играть в кукольном театре, что если на смертном одре меня позовут играть — я встану.

Скульптор Иван Ефимов

Читатель «ДИ СССР», очевидно, уже привык к тому, что редакция время от времени стремится как бы нарушить периодический характер издания и посвятить отдельный номер какому-либо предмету, не совсем обычному с точки зрения устоявшейся тематики журнала — то музею, то книге, а то, например, кукольному театру.
Такое стремление продиктовано двумя причинами.
С одной стороны, как бы ни был широк круг тем, систематически освещаемых журналом «Декоративное искусство СССР», само декоративное искусство еще гораздо шире,— так что исключение, скажем, того же кукольного театра из поля нашего зрения некоторым кажется не вполне оправданным. Ведь именно в этом театре, говорят они, художник проектирует не только сценическое пространство, но и самого «актера». И проблемы, с которыми он при этом сталкивается, чрезвычайно близки к творческой проблематике декоративно-прикладного искусства.
С другой стороны, обращаясь к художнику-профессионалу — монументалисту, прикладнику, дизайнеру,— журнал «ДИ СССР» постоянно стремится увлечь его внимание за пределы узкоцеховых интересов, показать, как тенденции, которые он обнаруживает в своей области творчества, соотносятся с другими, с развитием искусства вообще. Как раз сейчас это кажется нам особенно важным: ведь уровень профессионального мастерства художников за последнее время необычайно вырос, а вот соотносить каждое свое новое произведение не с тем, что делает коллега по цеху, а с задачами, которые решает культура в целом, умеют далеко не все.
Вот почему, обращаясь к смежным областям художественного творчества, мы хотели бы (не погружаясь в анализ специфических вопросов) показать читателю, как там, на другом материале, с учетом иной жанровой и видовой специфики могут решаться актуальные творческие проблемы, которые он обнаруживает в своей сфере декоративного искусства.
В этом номере речь пойдет о кукольном театре. Возможно, художнику-монументалисту, только что закончившему громадное мозаичное панно, украшающее город, такая тема покажется «мелкой». Но не спешите... Вглядитесь в работу художников, произведения которых оживают в человеческих руках — и вы увидите, какие возможности таятся в этом виде художественного творчества, как кукла, сделанная руками человека, обретает способность вступать с ним в особые отношения, вести диалог, бороться вместе с ним за мир, счастье и справедливость.

Для детей и для взрослых

С. Образцов

Я думаю, что не будет с моей стороны нескромностью, если в качестве примера зрительского интереса к кукольному театру приведу работу Центрального театра кукол. В специально построенном здании — два зала. В одном — маленьком зале — 230 мест, в другом — 500. Каждый день играется не меньше двух спектаклей. Один или два для детей и один для взрослых.

Театр существует 46 лет. Никогда ни на одном спектакле не было и не бывает свободных мест. Все билеты всегда проданы. Значит не только детям, но и взрослым зачем-то надо видеть спектакль театра кукол. За 46 лет своего существования театр сыграл около 40 тысяч спектаклей. И каждый раз зал полон. Такое положение относится не только к Центральному театру кукол, оно относится к большинству кукольных театров Советского Союза и ко многим театрам других стран.

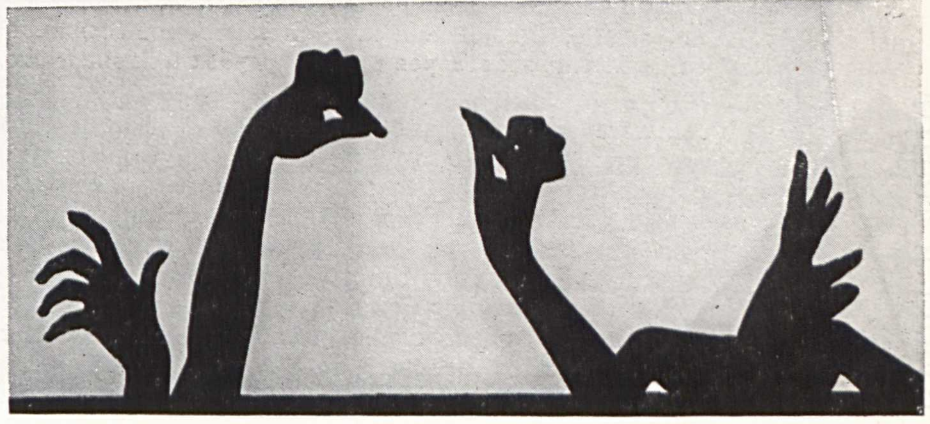
Кукольные театры на подъеме. С каждым годом интерес к ним все растет и растет. Чем же объяснить этот подъем? Чем объяснить все большее и большее внимание общественности к театру кукол в двадцатом веке? Постараюсь хотя бы вчерне наметить причины, побудившие развитие искусства театра кукол во всем мире.

В середине XIX века любители и знатоки искусства обратили пристальное внимание на искусство народное, национальное, зачастую считавшееся ранее примитивным, лишенным всякого мастерства и значения. Это неожиданное по своей активности внимание к народному искусству охватило все цивилизованные страны. Возникли собрания народных сказок, таких, например, как сказки братьев Гримм, Андерсена или Афанасьева. Произведения народного искусства, созданные безымянными авторами или традицией, оказались уравненными в правах с высоким профессиональным искусством. Мало этого, профессиональное искусство оказалось под огромным их влиянием. Народное искусство в средствах своей выразительности в очень большой степени пользовалось и пользуется силой предельного обобщения, иносказания, метафоры, то есть той самой силой, которая свойственна театру кукол.

Есть еще одно обстоятельство, повлиявшее на развитие кукольного театра не только в нашей стране, но и во всем мире: кукла обладает способностью превратить вымысел в правду, в метафору. В этом и только в этом сила кукол. В этом отличие театра кукол от всех других видов зрелищных искусств. В этом кроется причина того внимания современного общества, которое испытывает сейчас на себе кукольный театр.

Был случай в моей жизни, когда правда метафоры была ощутима с предельной яркостью, как молния, в одно мгновение осветившая всю окрестность.

Было это во время войны. Бригада нашего театра выехала на фронт с небольшими антифашистскими кукольными, эстрадными номерами. Среди этих номеров было «Совещание главарей фашизма»: Гитлер — немецкая овчарка с усиками, Муссолини — бульдог, Антонеску — болонка и т. д. Все это было достаточно смешно, и солдаты, сидевшие на траве перед ширмой, смеялись. Но вот, как раз во время лающего выступления Гитлера, над поляной с невероятным шумом пролетел советский истребитель. Ни говорить, ни лаять при таком шуме было невозможно. Гитлера играл артист Самодур, обладающий удивительным чувством импровизации. Собака-Гитлер перестала лаять, начала следить за полетом истребителя и, когда тот скрылся за дальними березами, почесала лапой в затылке. Зрители-солдаты буквально взорвались от хохота и аплодисментов. Встреча предельной метафоры с абсолютной действительностью высекла искру, осветившую все метафорическое пространство, превратив его в реальную правду.



Есть среди кукольных эстрадных номеров Альбрехта Розера номер, состоящий только в том, что по сцене, по площадке, на которой стоит и сам Розер, проходит инвалид. Кукла на нитках. Виден и кукловод и нитки. И тем не менее эмоциональная сила воздействия этого номера просто грандиозна. Именно потому, что это кукла, а не реальный человек, идущий инвалид бедой своей говорит о всех инвалидах мира. Это один из самых сильных протестов против войны, которые я когда бы то ни было видел.

Другое явление, которое повлияло на развитие интереса к кукольному театру в цивилизованных странах, можно определить озабоченностью общества воспитанием детей средствами искусства.

Искусства, изначально адресованного детям, искусства, задачей которого было бы эстетическое и этическое воспитание детей, до середины XIX века почти не существовало. И вот оно возникло. И в литературе и в театрах для детей. Вначале только любительских, самодеятельных, а потом и полностью профессиональных.

В этом смысле в XX веке очень большую роль в создании детских театров сыграли социалистические страны, в которых весь расход по содержанию таких театров взяли на себя правительства этих стран. Первый государственный профессиональный детский театр был создан в Советском Союзе. Теперь их в нашей стране около 160. Большинство театров кукол рассчитаны на детского зрителя, и мы, работники советских кукольных театров, ощущаем себя прежде всего воспитателями, именно с этой точки зрения каждая пьеса обсуждается художественным советом театра, в состав которого входят актеры, художники, педагоги. А после одобрения художественным советом в большинстве случаев пьеса и спектакль обсуждаются учащимися и учителями школ.

Мне кажется, что если режиссер не ощущает себя воспитателем детских сердец, он не имеет права быть режиссером детского театра.

Основной целью искусства театра кукол, как и всякого искусства, является духовное воспитание зрителей. Именно в этом отношении каждый из нас должен быть предельно внимательным, понимая свою ответственность перед зрителями. Вот почему советские кукольные театры, создавая спектакли, привлекают к работе наиболее крупных писателей и драматургов нашей страны.

Но диффузия в области искусств происходит между всеми странами мира, и театры для детей возникли во многих из этих стран. Причем театр кукол среди детских театров занимает не последнее, а первое место. В Советском Союзе из 160 театров для детей 110 — это театры кукол. ...Все эти театры государственные и получают большие денежные субсидии, благодаря чему цены на билеты для детей очень маленькие.

Больше двух третей этих театров имеют специальные хорошо оборудованные здания, построенные или реконструированные. В театрах работают профессиональные режиссеры, художники, актеры. В каждой республике создается свой национальный репертуар, опирающийся и на национальный фольклор, и на национальные традиции, и на национальный быт. Возникает удивительно интересная и своеобразная многонациональная драматургия театра кукол. Огромную помощь оказывают союзные и республиканские министерства культуры.

Советские детские театры, в том числе и кукольные, играют важную роль в системе воспитания детей и юношества.

В каждом советском театре кукол существует педагогическая часть, ведущая работу со школами, помогающая широкой сети школьной самодеятельности в создании самодеятельных театров кукол в клубах и пионерских лагерях.

Министерство культуры Российской Федерации организовало при Центральном театре кукол республиканскую научно-методическую часть, задачей которой является проведение научной работы по вопросам режиссуры, художественной формы, зрительского восприятия, издание книг, проведение консультаций и по драматургии театра кукол и по технике изготовления декораций и кукол.
В различных городах нашей страны созданы высшие и средние учебные заведения по подготовке режиссеров, художников и актеров театров кукол.

Чем можно объяснить широкую сеть кукольных театров в Советском Союзе и во многих социалистических странах? Только тем, что они государственные и пользуются огромной поддержкой государства. Советские артисты театра кукол, так же как артисты аналогичных театров социалистических стран, в своем заработке не зависят от денежных сборов.
Мне кажется, что правительства всех стран мира должны оказывать финансовую помощь всем детским кукольным театрам, приравняв их к таким учреждениям, как больницы и школы. Каждое государство заинтересовано не только в здоровье и образованности своих граждан, но и в воспитании их морально-этических норм. Дети — будущие граждане каждой страны. От того, как их воспитает страна, зависит будущее мира.
Эмоциональная сила воздействия искусства огромна. Так разве можно игнорировать театр кукол, обладающий силой предельного обобщения явлений жизни?

Трудно переоценить ту роль, которую сыграл театр С. В. Образцова в нашей культуре.
Этот театр ревностно боролся за то, чтобы искусство театра кукол не было только лишь развлекательным, только лишь увеселительным.
Он стал активным воспитателем и мудрым педагогом, обучающим юного зрителя сложной и мудрой науке добра и нравственного совершенства.
Театр Образцова необычайно поднял престиж кукольного театра как искусства, обладающего собственной самобытной эстетикой; как искусства, активно вторгающегося в жизнь, искусства злободневного и всегда актуального.
В огромной мере благодаря С. В. Образцову и его театру куклы заслужили уважение и признание их могучей силы.
Само по себе существование такого театра стало стимулом к тому, чтобы по всей стране возникли кукольные театры, которые особенно в последнее время развились, набрали силу и вышли в первые ряды советского искусства, получив широкую популярность и высокую оценку у нас и за рубежом.



Государственный центральный театр кукол. Москва

Художник *В. Андриевич* «Необыкновенный концерт» Финал спектакля ГЦТК

«Неужели этого не будет? Неужели на площадях городов, на наших митингах не будет появляться, как любимая фигура, фигура какого-то русского Петрушки, какого-то народного глашатая, который мог бы использовать все неистощимые сокровища русских прибауток, русского и украинского языков с их поистине богатырской силищей в области юмора?»

А. В. Луначарский

«Изменчивая сцена жизни — только театр, на котором появляются различные фигуры. Юноши и старцы, принцы и крестьяне делят между собою роли... Они повинуются нитям, которые ими управляют; даже слова, произносимые ими, не принадлежат им». «Смерть обрывает нить жизни. Философы уверяют, что весь мир — игра марионеток».

Джонатан Свифт

«Кукла не хотела быть полным подобием человека потому, что ее изображаемый мир — чудесный мир вымысла, ею представляемый человек — выдуманный человек, подмостки, по которым движется кукла,— дека, на которой лежат струны ее мастерства. На ее подмостках так, а не иначе, не потому, что так в природе, а потому, что так она хочет, а хочет она — не копировать, а творить».

Всеволод Мейерхольд

«Слишком много на свете деревянных душ, чтобы не любить персонажей из дерева, имеющих душу».

Жан Кокто

«Я в кукольном театре. Предо мной.
Как тени от качающихся веток,
Исполненные прелестью двойной,
Меняются толпы марионеток.
Их каждый взгляд рассчитанно-правдив,
Их каждый шаг правдоподобно-меток».

Константин Бальмонт

«Есть вид театра, где скульптура играет доминирующую роль — это театр кукол, потому в нем играет именно сама скульптура... Скульптура кукол — сугубая скульптура Далеко не всякий скульптор может сделать куклу...»
«И я с совершенно равным вниманием и серьезностью строю маленький движущийся памятник Крылова и Пушкина, как если бы я делал его для вековечной бронзы...»
«Монументальный жест в театре кукол — это специальность нас, скульпторов».
«Как представитель искусства скульптуры, беру на себя смелость утверждать, что при условии настоящей высоты качества, кукольный театр заслуживает звания малой формы скульптуры».

Иван Ефимов

«Совершенство таких образов, как Геркулес, Прометей, Микула Селянинович, Святогор, далее — доктор Фауст, Василиса Премудрая, иронический неудачник Иван-дурак и наконец — Петрушка, побеждающий доктора, попа, полицейского, черта и даже смерть,— все это образы, в создании которых гармонически сочетались рацио и интуицио, мысль и чувство...»

М. Горький

«Марионетки в точности соответствуют моему представлению о том, чем должен быть театр... Я хотел бы, чтобы театральное действие оставалось настоящей игрой и напоминало чем-то нюрнбергские шкатулки, игрушечные ноевы ковчеги и циферблаты старинных часов с движущимися фигурами. Но я хотел бы также, чтобы эти наивные образы были символами, чтобы некая магическая сила приводила в движение бесхитростные фигурки и чтобы, наконец, это оказалось волшебной игрушкой.
Такой вкус представляется странным, и, однако же, следует признать, что Шекспир и Софокл в достаточной степени удовлетворяют ему».

Анатоль Франс

О марионетках: «У этих кукол есть то преимущество, что они антигравны. О косности материи, этом наиболее противодействующем танцу свойстве, они знать не знают, потому что сила, вздымающая их в воздух, больше той, что приковывает их к земле... человек просто не в силах даже только сравняться в этом с марионеткой. Лишь боги могут тягаться с материей на этом поприще...»

Генрих фон Клейст



«Марионетки Гольдена! Эти деревянные люди несколько волнуют. Там есть одна танцовщица, вертящаяся на пуантах при лунном свете, в которую мог бы влюбиться герой Гофмана, и еще клоун, который ложится, устраивается поудобнее на кровати и засыпает, делая движения и жесты человека с плотью и кровью».

Эдмон Гонкур

«Бывают слова настолько значительные, что говорить о них надо целыми залпами образов, партиями понятий, бороздить океан до дна, а в то же время вздыматься к небу.
Такое слово — «Петрушки».
«Миссия нашего театра — показать, как выразительны и тонки жесты Петрушек, как их неимоверно много, как много оттенков у этих, выделенных за пределы «высоких» искусств, однако острых, едких, закаленных в своих дисциплинах артистов».
«Петрушка, и я знаю, может быть знаю это одна, может быть, верю в это безнадежно, может быть, нелепо, но все-таки бесповоротно верю, что театр Петрушек лучше театра, где играют люди...»

Нина Симонович-Ефимова

«Долгая история кукол показывает, что они могут представить все и что эти вымышленные существа, оживленные волей человека, который сделал так, что они начали двигаться и говорить, становятся до некоторой степени человеческими существами, вдохновленными, хорошо или плохо, чтобы нас волновать и забавлять».

Жорж Санд

«Я хочу с помощью кукол заставить зрителей смеяться над собой, ибо полагаю, что это — самый безобидный и самый приятный способ довести до сознания людей какую-нибудь серьезную вещь... наш долг давать людям радость, мир и любовь, которые живут в сердце каждого...»

Стивен Хэнсон, американский режиссер

«Куклы, из тряпок, кусков дерева и бумажной массы совершенно явно оживают и действуют самостоятельно: они уже не следуют движениям управляющей ими руки, а напротив, сами ее направляют, у них свои желания и вкусы, и становится совершенно очевидным, что в известной обстановке через них действуют особые силы. Это представление начинается игрою, но далее — врастает в глубь жизни и граничит то с магией, то с мистерией. Кукольный театр имеет высокое достоинство не быть иллюзионистичным. Но, не будучи «как настоящее» и не притязая казаться таковым, куклы на самом деле осуществляют новую реальность. Она входит в освобожденное ей пространство и заполняет праздничную раму жизни.
...духовная гармония, которая открывается внезапно при обращении, живет в тех самых слоях личности, которые будит в нас кукла. Кукольный театр есть очаг, питаемый сокровенным в нас нашим детством и в свой черед пробуждающий в нас к деятельности уснувший дворец детской сказки».

Павел Флоренский

«Сколько я мог бы припомнить внушенных марионеткой пикантных споров, ученых размышлений, замечательных мыслей, капризов или поэтических образов в трудах крупнейших писателей всех стран и всех времен. Я предвижу, что удивлю некоторых моих читателей, написав во главе списка этих почетных покровителей Платона, Аристотеля, Горация, Марка Аврелия, Петрония, Галена, Апулея, Тертулиана, а среди относящихся к новой истории — Шекспира, Сервантеса, Бен Джонсона, Мольера, Гамильтона, Попа, Свифта, Фильдинга, Вольтера, Гете, Байрона».

Шарль Маньен

«Театр кукол — театр заостренной мысли... Только в концентрации мысли и чувства, формы и содержания может родиться спектакль, отвечающий самым серьезным современным требованиям».

В. Сударушкин, главный режиссер Ленинградского большого театра кукол

«Фабула этой многозначительной драмы марионеток звучала и пела во мне на все лады... я всюду носил с собою этот сюжет вместе со многими другими, и я наслаждался им в часы уединения...»

Иоганн Вольфганг Гете о «Фаусте»



Тюменский областной театр кукол
Архитектор
В. Станковский,
художник
В. Кольнин

Башкирский государственный театр кукол. Уфа
Автор проекта
Н. Горбунов,
архитектор
А. Дмитриевич
Светильник (металл)
Художник
Е. Винокуров

Тюменский областной театр кукол. Фойе
Художники
Э. Тягло, В. Шилов











Мурманский театр кукол. Фойе
Художники
М. Ивеницкий,
Д. Голдобин

Башкирский государственный театр кукол. Уфа
Витраж
Художник
А. Мусабиров

Вильнюсский театр кукол
Автор проекта реконструкции
Н. Куниглис
Декоративная стенка в фойе
Художник
В. Мазурас

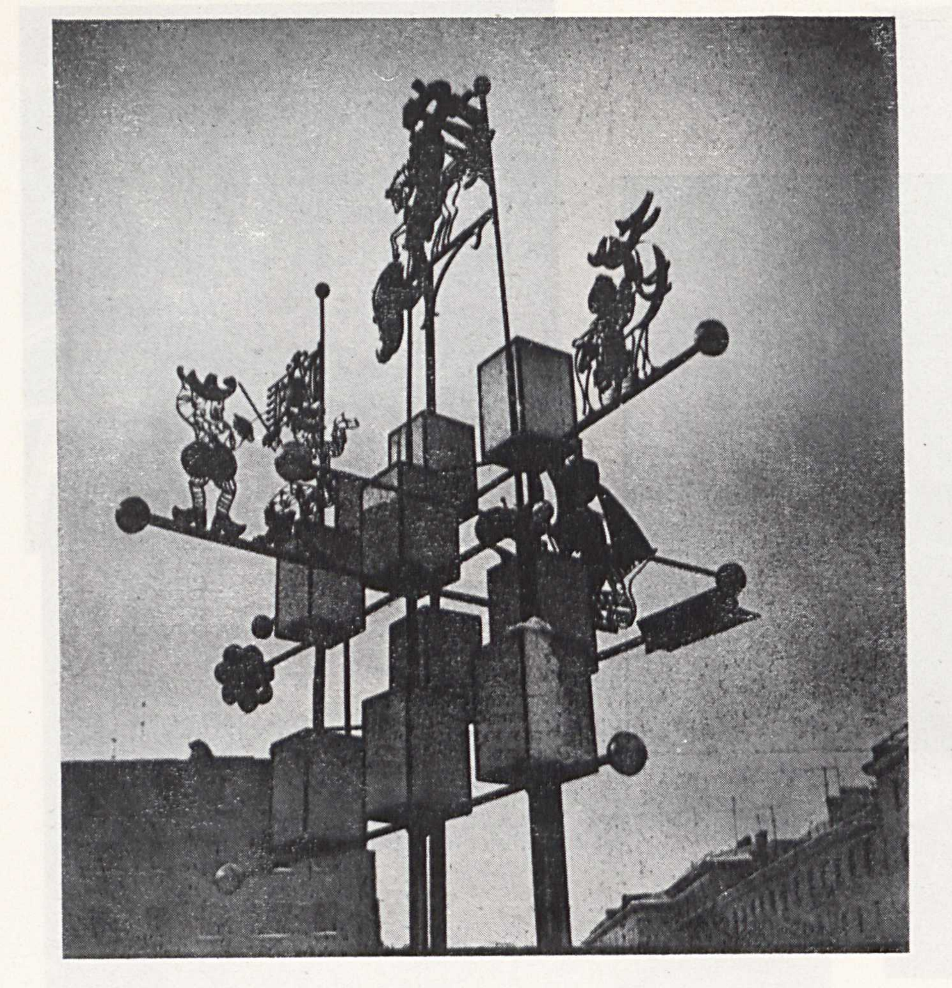
Вильнюсский театр кукол. Занавес
Художник
М. Шиляпис

В нашей стране 110 государственных кукольных коллективов.

За последние годы построены новые здания театрам кукол: в Тюмени, Калинине, Краснодаре, Ереване, Баку, Ярославле. Ежегодно театры кукол Советского Союза играют 75 000 спектаклей. Актеров готовят 11 театральных училищ Российской Федерации и театральные институты в Ленинграде, Харькове, Ташкенте, Минске, Тбилиси.

Режиссеры и художники получают высшее образование в театральных институтах Харькова и Ташкента.

Выдающаяся роль в формировании советского театра кукол принадлежит ЛГИТМИКу, где кафедра проф. М. М. Королева готовит режиссеров, актеров, художников. Немалую роль в общем расцвете театральной культуры сыграли три ленинградских театра: БТК (реж. В. Б. Сударушкин), Театр сказки (рук. Ю. Н. Елисеев и Г. Н. Тураев) и Ленинградский кукольный театр (реж. В. Н. Лопухин).



Реклама у кукольного театра в Мурманске
Художник *М. Иеницкий*



Площадь перед театром кукол в Тюмени

Государственный центральный театр кукол
Зимний сад

На стр. 9

Участники конгресса у Государственного центрального театра кукол в Москве





Калининский театр кукол. Фойе
Скульптура «Солнце» (дерево)

Художники
Вс. Солодов, И. Дочкин, Н. Запруднов
Авторы проекта театра
М. Миронович и *Р. Шульрихтер*



Куклы мира в Москве



УНИМА (Union Internationale de la Marionnette) — «организация, объединяющая на добровольных началах всех, кто заинтересован в развитии театра кукол, чтобы служить своим искусством делу мира и взаимопонимания между народами, невзирая на различие рас, политических взглядов и религиозных убеждений». Работа УНИМА направлена на «установление контактов между деятелями театров разных стран и народов, для обмена опытом, развития и углубления теории и практики кукольного театра, поддержание живых традиций и содействие развитию театра кукол во всех странах мира, пропаганду кукольного театра как средства этического и эстетического воспитания...»

(Из статута Международного союза деятелей театра кукол)

УНИМА была создана в 1929 году в Праге. Прерванная войной деятельность УНИМА возобновилась после 1957 года и вскоре стала очень активной.
Причина и следствие этого — бурный подъем искусства театра кукол во всем мире. Международные фестивали, конференции, выставки, семинары; публикация документов по истории и современному театру кукол; пополнение музейных коллекций, учреждение стипендий для обучения молодых кукольников — таковы формы работы УНИМА. Раз в четыре года УНИМА проводит конгрессы.

XII конгресс УНИМА проходил в июне 1976 года в Москве. Он собрал свыше тысячи делегатов из 38 стран Европы, Азии и обеих Америк. Главная тема конгресса — «Театр кукол и его роль в современном обществе»— была обсуждена в самых разных аспектах и включила в себя множество вопросов.
Так, Сергей Образцов, избранный на этом конгрессе президентом УНИМА, говорил в своем основном докладе о социальном значении театра кукол. Вице-президент УНИМА, президент Шведского центра УНИМА Микаэль Мешке и президент Румынского центра УНИМА Маргарета Никулеску назвали ряд проблем, которые сейчас, по их мнению, волнуют всех людей. Война и мир, защита окружающей среды, нищета и голод в слаборазвитых странах, накопление материальных ценностей в ущерб ценностям духовным... Как театр кукол может участвовать в отражении и решении этих проблем, в социальной и культурной борьбе за лучшую жизнь?
Молодых участников конгресса интересовали и элементы профессии актера-кукольника, и процесс его образования, и общие тенденции сегодняшнего театра кукол, например, тяготение его к синтезу с другими видами искусства, и пути наиболее полного проникновения в мир современного ребенка, и методы создания спектакля для самых маленьких зрителей.
Впервые на конгрессе УНИМА получили полное освещение проблемы театра кукол в развивающихся странах. Генеральный секретарь УНИМА Хенрик Юрковский посвятил этим проблемам доклад, в котором представил обширный фактический материал о театральной жизни развивающихся государств и обобщил тенденции, характерные для театра кукол этого региона. О положении дел в своих странах рассказали представители Ганы, Танзании, Алжира, Шри Ланки, Нигерии, Венесуэлы и др. Обсуждались проекты практической помощи, которую УНИМА может оказать этим театрам, в частности через ЮНЕСКО, говорилось и о необходимости правительственной их поддержки.
Впрочем, в финансовой помощи правительств нуждаются, по мнению Образцова, все театры для детей, в какой бы стране они ни работали. Чрезвычайно важной проблемой также является проблема соотношения нового театра с глубокой исторической традицией театра народ-

ного, особо острая для стран Востока, она касается в каком-то смысле и европейских стран. Конгресс показал, как необычайно возросло прогрессивное значение театра кукол в современном обществе. Театр кукол хочет участвовать в решении воспитательных, нравственных и социальных задач, заявив о своей готовности бороться за высокие гуманистические идеалы, за уничтожение несправедливости, за счастье человечества во всем мире.

Новое здание МХАТ, где проходил конгресс

А. Розер, кукольник из ФРГ

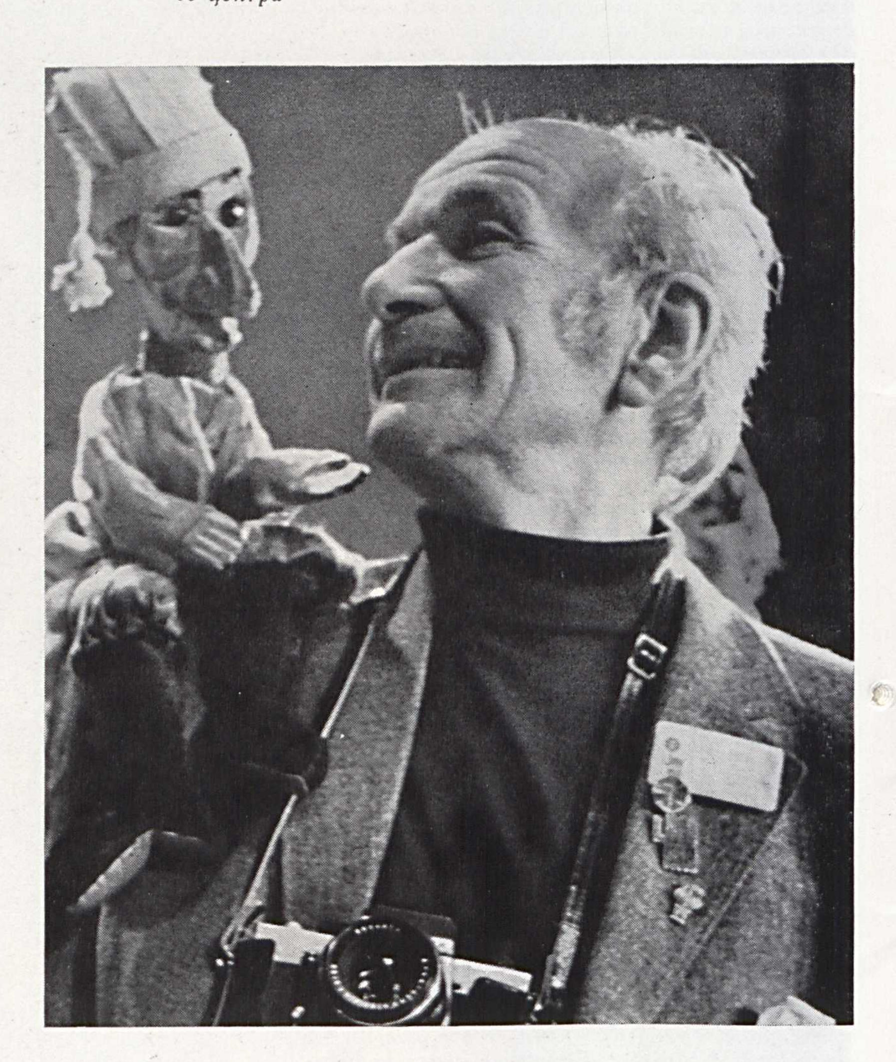
К. Шрёдер, старейший кукольник из ГДР



СЛОВО УЧАСТНИКАМ КОНГРЕССА

«Если наша работа претендует на то, чтобы стать малой частицей в огромном строительстве лучшего мира, то каковы же должны быть— помимо чисто эстетических — средства для достижения успеха?»

Маргарета Никулеску, член Исполкома УНИМА, президент Румынского центра
Михаэль Мешке, член Исполкома УНИМА, вице-президент Шведского центра





«В будущем, в «Театре мечты», будет работать синтетический актер, актер-универсал».

Виктор Шрайман, главный режиссер Магнитогорского театра кукол

«Хотел бы участвовать в создании такого театра, в котором ребенок в значительной мере сам создавал бы спектакль, а мы, актеры, словно волшебники, «колдовством» помогали бы ему».

Хенрик Юрчак, актер Познаньского театра кукол

«Наша задача — научить ребенка откликаться на все «духовные боренья мира».

Лариса Пемченко, свердловский искусствовед

«Я пришел к выводу, что кукольный театр... может помочь учителям и взрослым лучше понять природу ребенка в развитии его индивидуальности через творческую игру с куклой».

Симон Баррон, английский режиссер

«Мне думается, что пришла пора глубокого развития традиционного кукольного искусства... настало время синтезировать... театр живого актера, театр кукол и театр масок — и создать синтетический театр».

Т. Кавадзири, президент Японского центра, член Исполкома УНИМА

На стр. 11
Клоун Густав, кукла А. Розера

Бельгийские кукольники дарят куклу С. В. Образцову

Головки японских кукол, подаренные С. В. Образцову

Коллет и Клод Монестье, кукольники из Франции

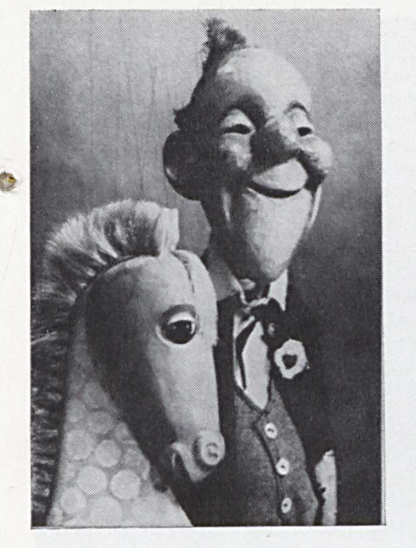
Спектакль чехословацкого театра «ДРАК» «Уленшпигель», художник *П. Матасек*

Монтаж выставки в ВТО

М. Мешке, вице-президент УНИМА, руководитель Стокгольмского театра кукол, Швеция

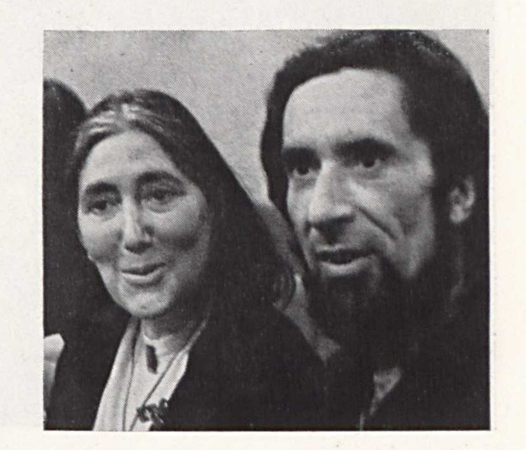
Г. Кеммени с куклами народного представления «Витязь Ласло и черти», Венгрия

Японские куклы на конгрессе в Москве.




OPPENSPE

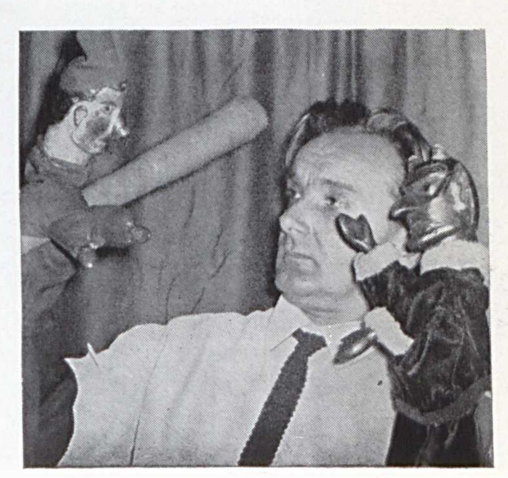













ЯСТБ
ЯПОНО-СОВЕТСКОЕ
ТУРИСТСКОЕ БЮРО



ИНТЕРВЬЮ

Генеральный секретарь УНИМА, критик и историк театра кукол, ректор работающего во Вроцлаве кукольного отделения Краковской высшей театральной школы, доктор Хенрик Юрковский (Польша, Варшава) отвечает на вопросы редакции:

1. Почему Вы выбрали именно такую профессию?

— Это не я ее выбрал, это она меня выбрала. Дело решил случай, но он был счастливым.

2. Почему представители разных видов искусства (в том числе и театрального) проявляют сегодня такой интерес к театру кукол?

— Современный театр во многих странах определяется видением режиссера-постановщика. Как бы сказал Э.-Г. Крэг,— артиста театра. Расширяет традиционные средства актерского театра, обогащая их прежде всего средствами пластическими, и неизменно сталкивается лицом к лицу с куклой. Кукла же предлагает современному режиссеру очень много: она является носителем самых разных видов метафоры и, как таковая, вызывает интерес приверженцев и последователей поэтического театра, который пользуется образным языком и который экспрессии слов предпочитает экспрессию событий — в том числе событий пластических. В такого рода театре, как мы видим это на примере Театра Крико-2 Тадеуша Кантора в Кракове, кукла занимает почетное место.

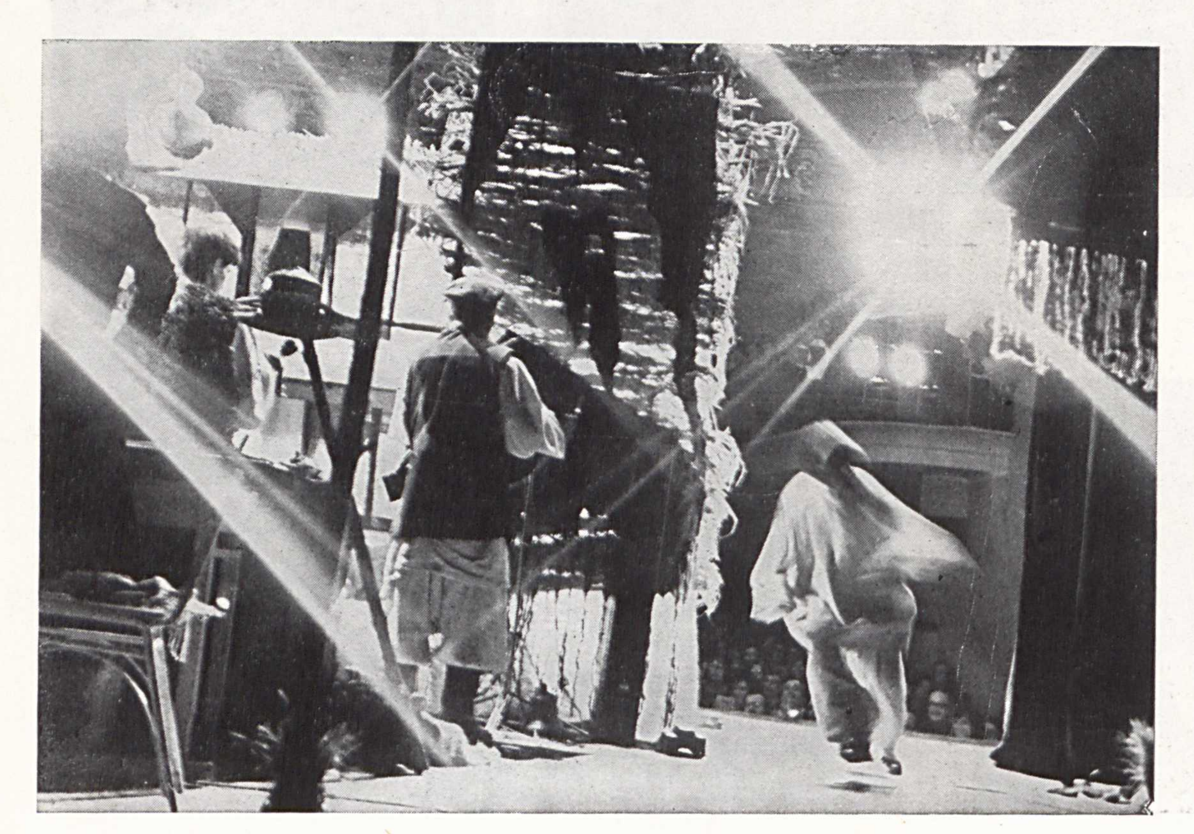
3. Что изменилось за последнее время в характере самой куклы, в ее облике и каковы причины этих перемен?

Познаньский театр куклы и актера. Польша

Й. Шайна «Виткацы». Варшавский театр-студия Й. Шайны. Польша

А. Щеглов. В. Маяцкий «Комедия о Петрушке» Харьков





— Изменилось многое, так же, как изменилась наша жизнь и театральное искусство вообще. В новой ситуации кукла уже не должна копировать человека, а может быть самой собой — материальным существом, мертвым или оживляемым. Кукла стала символом, знаком, метафорой человека. И это перенесло куклу из области имитации в область творчества. Облик куклы, ее выразительность и техника зависят от творческой изобретательности артиста. А это, как говорит Киплинг, это уже абсолютно другая история.

Материал подготовлен И. Жаровцевой

Куклы обличения и борьбы

Елена Беседовская

Измываясь над королями и околоточными надзирателями, поражая дубинкой попа и черта, эта нелепая кукла с кривым носом, с дурацкой ухмылкой и хитрым глазом обладала неимоверной живучестью. Принимая различные имена и меняя одежды, она возникала на площади Неаполя в образе Пульчинеллы, в толпе Сен-Жерменской ярмарки под именем Полишинеля и под Новинском, где на ширме, обшитой подержанной тряпицей, прыгал Петрушка, Петр Иваныч Уксусов. Почему же получилось так, что в разные времена и в различных культурах, оснащенных своими социальными порядками, вдруг выскакивала шустрая кукла, понося порядки самым скандальным образом? «Всегда мне странно казалось,— возмущался один из «блюстителей закона и порядка» царской России князь Н. Долгорукий,— что на подобных игрищах представляют монаха и делают из него посмешище». Чему ж удивляться — на то дана Петрушке санкция от давнего предка, от того самого древнего



шута, владевшего священным правом бранить божество. И позже, когда социальный мир выстроился подобно устойчивой пирамиде, увенчанной Олимпом и правителем, где у подножья ютились бесправные рабы и фигляры,— в системе выгорожен был праздник — день и час, когда матроны прислуживали рабам, когда допущено было ломать комедию, валять дурака, и дурак-шут переворачивал устойчивый мир вверх тормашками, срамословя и высмеивая тех, кого вне праздника трогать запрещалось.
А шутовская кукла не пожелала сидеть только лишь в отведенной ей праздничной зоне, она оказалась кошкой, которая ходит сама по себе и для которой все места равны, места и времена. И она пошла гулять по векам, по дворам, улыбаясь до ушей, лупя жандармов и палачей по деревянным головам.
Во дни расцвета этот герой был блистателен, язвителен, опасен. В черные дни гонений и неудач был он убог и жалок настолько, что одного из них назвали Гениальным неудачником в таинственной семье кукол. Но кто оказывается истинным победителем в мировом фольклоре, как не неудачник? Положитесь на бессмертие куклы и ее ловкость. Всех одурачит — и в один прекрасный день он вынырнет где-то в Италии, именуя себя

Пульчинеллой. Он соберет свою кукольную труппу, он притащит в Неаполь свой театрик, который Гете назовет живой неаполитанской газетой. Брогаглиа, итальянский исследователь, говорил, что сатира Пульчинеллы была целенаправленной и отважной. Носитель справедливости — он всегда побеждал всех к радости плебейского зрителя.

Осталось неизвестным — то ли его гнали из Италии за все его выходки, то ли он сам решил расширить свои владения; так или иначе, в самом начале XVIII века его обнаружили во Франции. Иностранец понравился: забавен, хлопотлив. В зеленом балахончике, в маленькой маске (такую носили актеры комедии дель арте), он забавлял зрителей. А сам присматривался к французской жизни. Звали его здесь Полишинель.

Вдруг разразился грандиозный скандал: Полишинель осмеял Французскую академию столь неприличным манером, что никто не решился записать текст. Наступал звездный час Полишинеля. Куклы множились, полишинели становились повсеместны. В своем пристрастии к скандальной хронике газета Полишинеля не уступала газете Пульчинеллы. Одному из Полишинелей запретили выступать без пищика (с пищиком все же труднее разобрать текст). Другому рот заткнуть не успели: когда во время пожара в доме погибла известная всему Парижу приятельница принца Бурбона, Полишинель горько жаловался соседу, что жену его навещали гренадеры и спрятали петарду ей под юбку...

Полишинели навострились дразнить официальное искусство — ложный классицизм и патетику королевских театров. Опыт са-







Кашперле. ФРГ. 1965

Китайский кукольный театр. XVIII в.

Английский кукольный театр «Панч и Джуди». Фрагмент картины Б. Р. Хайдена. 1829

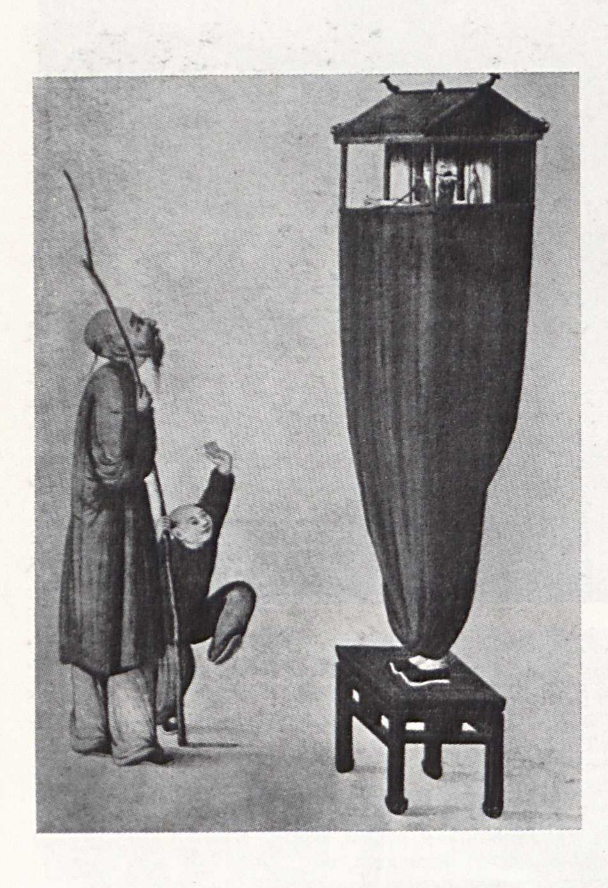
Н. Шалимов. Петрушка и Буржуй. 20-е годы

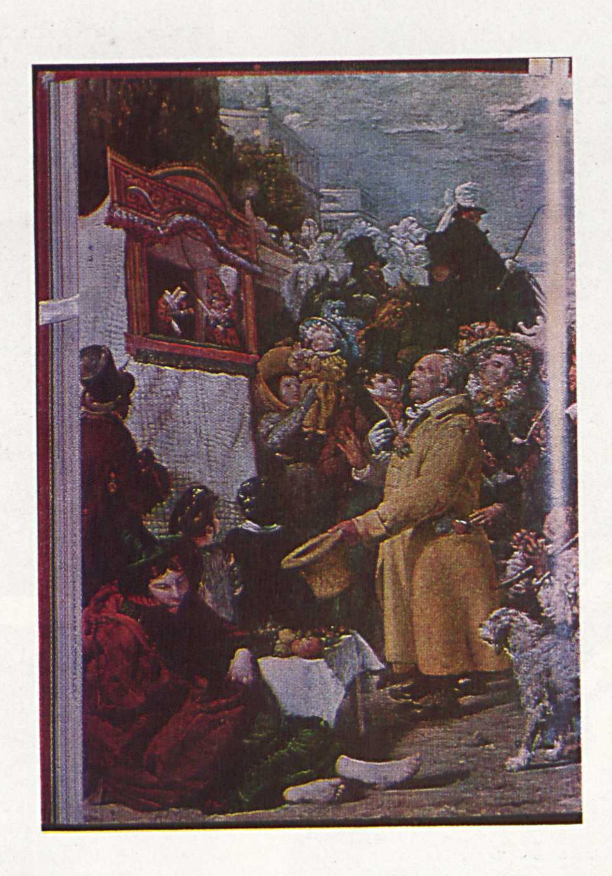
Петрушка И. Зайцева и Е. Трофимовой-Якшиной

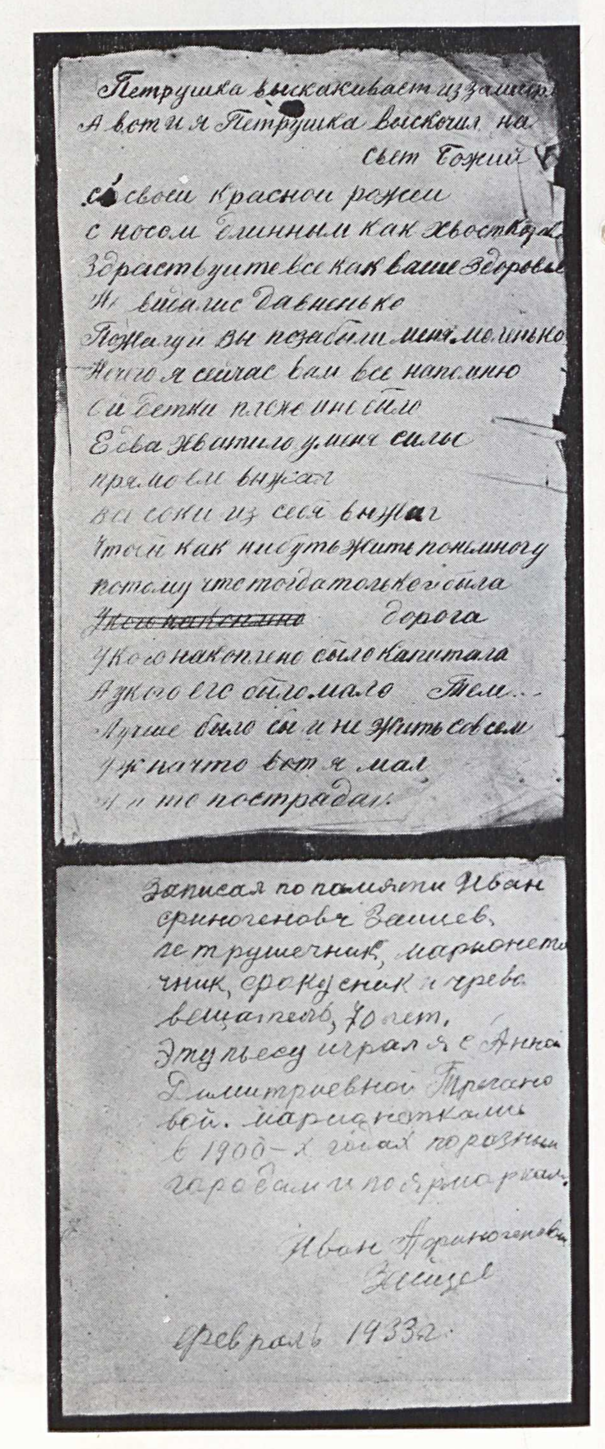
На стр. 15 Петрушка И. Зайцева

Французский уличный театр. XVIII в.

Петрушка, Полишинель, Панч, Пульчинелла, герои народного театра кукол







Петрушка выскакивает из за ширм
А вот и я Петрушка выскочил на
свет Божий
с своей красной рожей
с носом длинным как хвост[illegible]
Здраствуйте все как ваше здоровье
Ж[illegible] видались давненько
Пожалуй вы позабыли меня маленько
Ничего я сейчас вам все напомню
Ой детки плохо мне было
Едва хватило у меня силы
прямо в[illegible] в[illegible]
вы соки из себя в[illegible]
Чтоб как нибудь жить понемногу
потому что тогда только была
~~[illegible]~~ дорога
У кого накоплено было капитала
А у кого его было мало Тем...
Лучше было бы и не жить совсем
Уж на что вот я мал
И и то пострадал.

Записал по памяти Иван
Афиногенович Зайцев,
петрушечник, марионетчик, фокусник и чревовещатель, 70 лет.
Эту пьесу играл я с Анной
Дмитриевной Трохановой. марионетками
в 1900-х годах по разным
городам и по ярмаркам.

Иван Афиногенович
Зайцев

Февраль 1933 г.

тирического пародирования переняли у полишинелей Лессаж, Фавр. В нищий ярмарочный балаган Сен Жермена приходил великий Мольер и, говорят, многое вынес оттуда для будущих комедий. С изумлением и восхищением напишет А. Веселовский о великой смелости нападок и универсальности сатиры убогого уличного театра: «Политические неудачи Франции, грязные интриги двора, уродливые явления общественной жизни... все одинаково осмеивали бойкие марионетки». Универсальность сатиры — право же, для этого нужно было обладать бесстрашием куклы: во времена Термидора Полишинель посмеялся над теми, кто пролил слишком много чужой крови на алтарь французской революции, за что ему отрубили деревянную голову на той же гильотине, где пала голова короля. Надо ли удивляться тому, что Полишинель оказался куда революционнее буржуазии? Ей, уже пришедшей к власти, критика была решительно не нужна. Судьба Полишинеля была предрешена, и он бы сошел со сцены, как состарившийся актер, но говорили повсюду, что французская революция оказала Полишинелю коварную милость, позволив ему уйти в ореоле героической славы.

В Англии, где наш Пульчинелла принял имя Панч, никто не посягал на его жизнь, да, откровенно говоря, и Панч не поднимался до больших сатирических обобщений.

Толстый, крикливый шут, бестолковый и бесцеремонный, конечно, он не был так опасен, как Полишинель. Англия готова была взять его на государственную службу, ему предлагали роли в театре: Юпитера, Фальстафа. Однажды его показали четырем индейским вождям в роли британского солдата, способного победить любого врага (в том числе и индейца). По улицам, но площадь не отдали его и не отпустили, народ ни за что не хотел рас-



Карагёз. Народный теневой театр. Турция

Н. Ниязов, народный кукольник. Таджикистан

Ж.-П. Юбер «Самый маленький театрик в мире». Франция

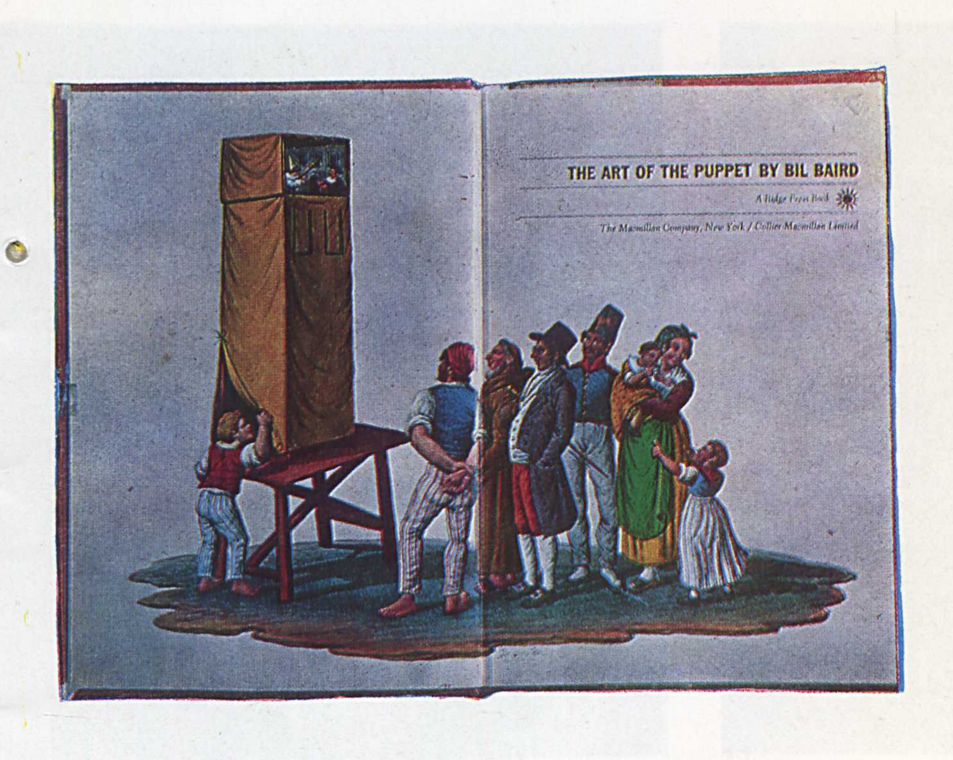
А. Руссо Ребенок с Полишинелем Дети и куклы

КАРАГЁЗ

О времени зарождения карагёзского театра можно сказать только, что «еще Магомет II мечтал о завоевании Константинополя, а Карагёз уже царствовал над странствующими турецкими племенами». Прототипами кукол театра Карагёза считают неких каменщика и надсмотрщика, которые своими импровизациями отвлекали рабочих, задерживали строительные работы и за это были казнены по приказу шаха. Приказ был уже приведен в исполнение, когда шах пожелал послушать балагуров. Визирю пришлось с помощью кукол воспроизвести их острый диалог.
Автор истории крестоносцев считает Карагёза реальным лицом, фаворитом Саладина. Не без основания одни отмечают, что «бестыдные шутки и наглость Карагёза соперничают с его идиотизмом», тогда как другие утверждают, что «представления Карагёза были отражением общественного мнения, причем автор влагал в уста своих кукол такие сентенции, которые сам бы он не мог высказать безнаказанно». И то и другое одинаково верно, потому что Карагёз противостоит ханжеству и застою. Он «вмешивается в дела Дивана, даже в тайны Сераля, и его тени нередко представляли карикатуру совещаний пашей и даже домашнюю жизнь и гаремные интриги султанов. Он часто делался орудием недовольных, и в руках янычар служил для направления общественного мнения, словом сказать, Карагёз в Константинополе то же самое, что журналы в Париже». «Наибольшим удовольствием для него было пародирование знаменитых людей», и можно не удивляться, что «лучшие артисты приняли холодную ванну Босфора».

А. Сафарова




THE ART OF THE PUPPET BY BIL BAIRD

A Ridge Press Book

The Macmillan Company, New York / Collier-Macmillan Limited







ставаться с ним, и приверженность англичан к традиции помогла ему сохраниться в его фольклорной версии, рядом с городским романсом, рядом со старинной песней о Джоне и простым, совсем простым анекдотом. Пусть Панч колотит палкой полисмена, комиссара и свою жену Джуди, проявляя педантизм, похвальный для англичанина; вполне довольно и этого уровня борьбы с властями, лишь бы он старательно и не халтуря работал палкой.
В сфере общественной жизни, хотя бы и на самых низших ее ступенях, он был постоянным представителем простого люда, бесправного и униженного, его парламентером, его надеждой. Другим его парламентером стал Чарлз Диккенс: методы его расправы с сильными мира сего, неиссякаемая его вера в торжество добра и столь же неиссякаемый его юмор — нет ли здесь переклички с Панчем?



В Испании он принял имя Кристобаль; его вспомнит Гарсиа Лорка, когда будет писать пьесы для театра кукол. Вспомнит и удивится силе и мудрости народа, взрастившего себе именно такого героя. В Германии он стал Кашперле или Гансвурстом, простодушным, но и хитроватым слугой, и в кукольном народном театре ему случалось прислуживать и Дон-Жуану, и Фаусту, а Гете взял его в услужение к Фаусту своему; так что Гансвурсту выпала честь принять участие в одной из самых драматических поэм о величии, падении и новом величии человеческого духа.

В Чехии он прославился как Кашпарек и принял самое деятельное, самое искреннее участие в борьбе за сохранение национальной культуры, работая в едином ряду с прогрессивными художниками и поэтами. Постранствовав по стране, он набрался опыта, сатира его окрепла. В начале нашего века он перешел работать в политические кабаре; он хоронил австрийскую монархию, проливая над ее кукольным катафалком лукавые слезы. (А политические кабаре Польши осваивали науку другой кукольной школы-«шопки». Пользовались выверенной веками, устоявшейся в фольклоре расстановкой сил; на месте, отведенном в шопке царю Ироду, оказывался и президент Кракова Лео, и Гитлер.)

Судьба Петрушки складывалась иначе. Ему не выпало играть в пьесах Шекспира, его не жаловали ни титулом, ни плахой, просто гоняли со дворов. Но был он неотъемлемой частью народной жизни и любили его за то, что он упрямо расправлялся с каждым, кто мог безнаказанно обидеть народ. Странники, идущие по Руси, решившие узнать, кому все-таки на Руси жить хорошо, повстречавшись с Петрушкой, развеселились от души: «хохочут, утешаются». Сказано просто и метко — именно в том вся миссия Петрушки: утешить и вызвать смех. И это не простой смех, но смех целебный, изготовленный по древнему рецепту для спасения человеческого духа от обид, смех, который позже наука назовет врачующим и очищающим. Там, где народу на роду было написано терпеть обиды и поражения, Петрушке, многожды битому и гонимому, неизменно, неизбежно выпадала победа. Немудра и примитивна была комедия Петрушки, однако Достоевский нашел возможным поучиться у нее, и кое-кто в его романах, например, бесполезные врачи-немцы подозрительно похожи на доктора, побиваемого петрушкиной палкой.

— Я лекарь, из-под каменного моста аптекарь...

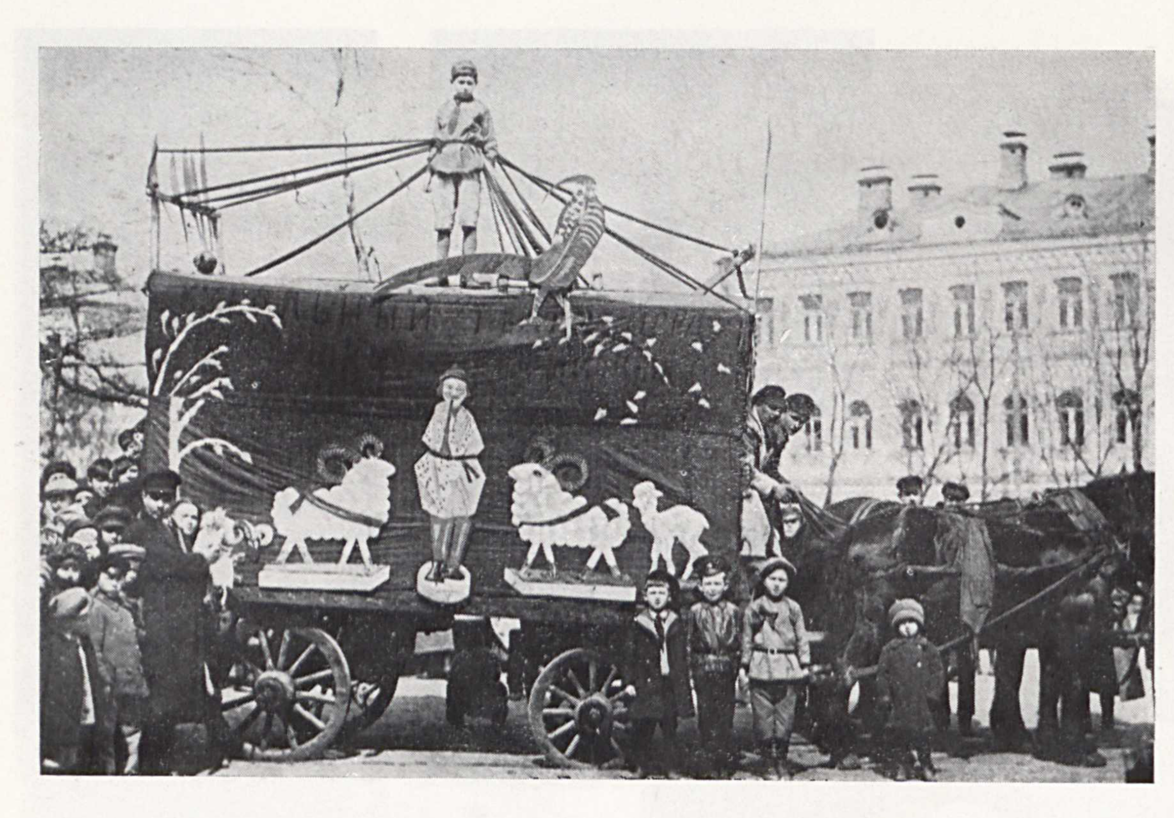
В начале века, когда интеллигенция России жадно ловила любое знамение революции, Петрушка стал любимым ее героем, его рисовали, о нем писали, его вводили на сцену. Бегали смотреть его представления в балаганах на Марсовом поле. О его унижении и о его величии, о том, как был он убит, и о том, что он воистину бессмертен, повествует музыка Стравинского, его «Петрушка».

Веселый неудачник, беспечный мятежник и вечный победитель — кукла умела предчувствовать социальные перемены, возникала там, где они назревали, и не упускала случая принять в них участие. Но и просто сам факт его существования был вестью о несправедливости.



Итак, он умел собирать художников под свои мятежные знамена. Верным ему до конца остался замечательный народный мастер, большой актер-кукольник И. Зайцев. На зов Петрушки откликнулись Ефимовы, и Нина Яковлевна Симонович-Ефимова объясняла потом, как, целиком приняв идеи социальной революции, она, бросив живопись, обратилась к театру, к искусству, понятному массам, «на которое смотрят более жадными глазами». Это и был в основе своей театр имени Петрушки.

В 1918 году Н. Шалимов и Е. Хвостенко создали своего Петрушку при армии Туркестанского фронта, снабдив его новым репертуаром: «Стенька Разин», «Антанта», где Петрушка исправно колотил царей и буржуев (кукла-буржуй возникла в ту пору не только на ширме, но и участвовала в политических карнавалах). Передвижной театр «Красноармейский петрушка» возник и в Москве, а редакция газеты «Московский рабочий» подготовила подарок деревне, спектакль «От царя до Октября». Шли двадцатые годы, темы борьбы с универсальными врагами становились все менее актуальны. Он еще повыступал немного: «Крестьянский заем и какая польза в нем»—и попробовал осветить проблему женского равноправия. Но это были уже не его проблемы. Время его было на исходе. Он уходил со сцены, освобождая место другим героям. По неведомым и тайным законам тридесятого кукольного царства, которое то высылает к людям своего героя, то надолго где-то его прячет, он исчез и возник опять только во время Великой Отечественной войны. Наверное, каждый фронтовик хоть раз встретился с ним, с Петруш-











На стр. 16

Н. Полякова
«Любопытный волшебник».
Театр Сказки.
Ленинград

Театр
Петрушки И. С. и
Н. Я Ефимовых.
Фургон на площади.
Москва. 1918

Н. Сапожников
«Майская ночь».
Киев. 1970

В. Акудин
«Сказки Пушкина».
Узбекский
государственный
театр кукол.
Ташкент

Я. Ваус
«Маленький
Илимар».
Эстонский
государственный
театр кукол.
Таллин. 1975



ловечеству деяний, кукольный театр повсеместно стойко держался высоких гуманистических идеалов и никогда от них не отступал.

И хотя нет ни Пульчинеллы, ни Кашпарека у шведского кукольника Михаэля Мешке, но «Жизнь и смерть Хоакина Мурьетты», мужественный спектакль, овеянный высоким гражданским пафосом, заставляет нас вспомнить, что истоки этой позиции — в зоне действий народного героя-куклы. Вполне естественно, что никакой самый шустрый Полишинель не достигал Японии; и все-таки мы вспомнили его врожденный дар — дар агитатора и пропагандиста, когда куклы японского режиссера Таидзи Кавадзири собирают 15 миллионов подписей под воззванием о запрещении атомного оружия, после своего знаменитого спектакля «Яйцо дракона».

Если мы говорим, что советский театр кукол, с первых дней своего существования заявивший о себе как об активном участнике новой жизни,— возрождал традицию народного героя-куклы, это относится не только к деятельности самого Петрушки. В гораздо большей мере тут сохранились доставшиеся от него оптимизм, неунываемость, бодрость и неиссякаемая вера в победу над злом. Эта часть духовного наследства народного театра, сильно трансформируясь в новом репертуаре, обретая новых героев, одерживающих победы в новых обстоятельствах, сослужила верную многолетнюю службу в деле воспитания детей, в деле формирования личности, в деле борьбы за справедливость, которому преданно служили куклы народного театра во всем мире.

И Панч, и Пульчинелла, и Полишинель, и Петрушка.





кой, на походной полевой ширме, лупцующим фашиста своею древней, своей извечной палкой, которую по праву можно уже назвать «жезл возмездия». (А что делал в это время его собрат Кашперле? Он в войне участия не принял, это ли не знаменательно с точки зрения этики народной куклы?)

Новый мир научился обходиться без Пульчинеллы и Полишинеля, но их мятежный дух, их верность справедливости не покинули театр кукол, сохранивший традиции борьбы с угнетением и насилием.

Во всем мире сегодня театр кукол эти традиции сберег, хотя развиваются они в новых формах и в новых условиях.

И все-таки они живы — и в политической сатире, и в грозном публицистическом выступлении, и в конце концов в наивной доброй детской сказке тоже. В век, когда искусство мира испытало столько сомнений и искушений и совершило немало сомнительных по отношению к че-



П. Шенгоф
«Петрушка»
И. Стравинского.
Латвийский
государственный
театр кукол.
Рига. 1970

В. Попов
«Синяя птица».
Театр кукол.
Рязань. 1975

Т. Мельникова
«Соломенный
жаворонок». 1977
Челябинск

М. Грибанова
«Белый пароход».
Башкирский
государственный
театр кукол. Уфа

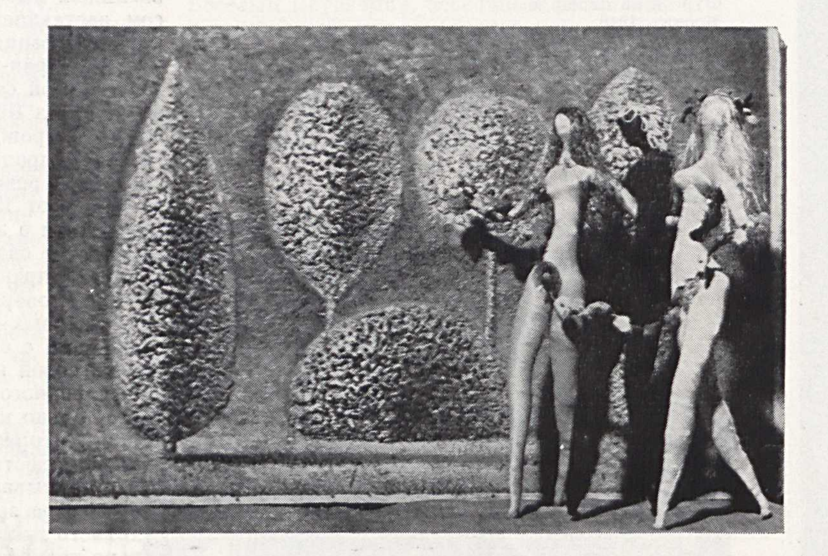
Л. Соостер
Нимфы. Москва

А. Фрейберг
«Приключения Гиньоля в театре кукол». Рига. 1971

А. Синецкий
«Жаворонок». Театр-студия «Жаворонок». Москва

Н. Полякова
«Корабль с зеленой бородой» Театр сказки. Ленинград

Труппа Саржа готовит парад надувных шаров, представление «Алисы в Стране чудес». США







На стр. 19

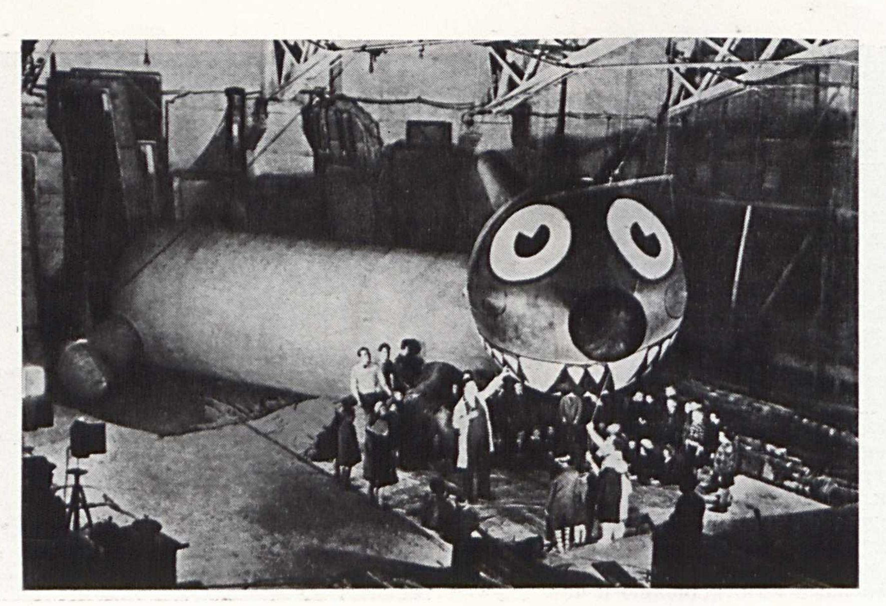
Кукла А. Спешневой к спектаклю «Говорит и показывает ГЦТК». Москва. 1973

Клод и *Коллет Монестье*
«Птица летит». Франция

Ф. Файнштейн, В. Кравцов
«Слово о полку Игореве». Иваново. 1971

Г. Мазина
«Чебурашка». Театр кукол. Нижний Тагил

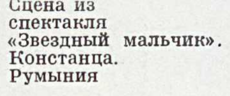












Сцена из
спектакля
«Звездный мальчик».
Констанца.
Румыния

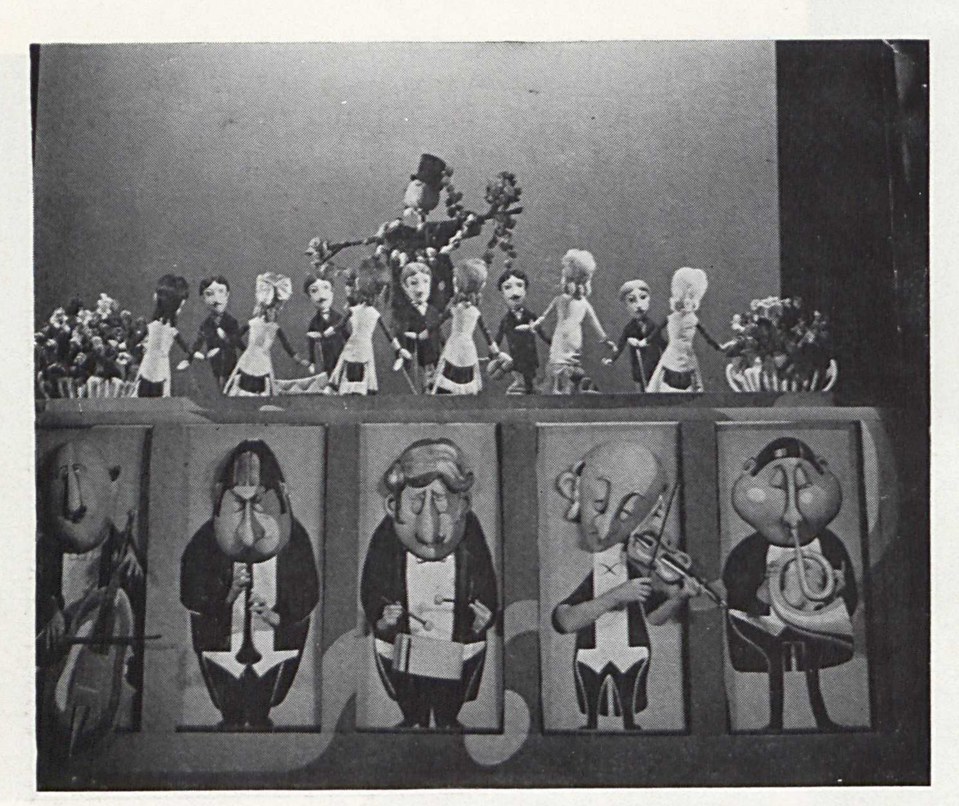
Л. Скаржинская,
И. Скаржинский,
К. Микульский
«Янко-музыкант».
Краковский
театр кукол и маски
«Гротеск».
Польша. 1972

А. Фрейберг,
К. Микульский
«Бумбараш» в
театре «Гротеск».
Польша. 1977

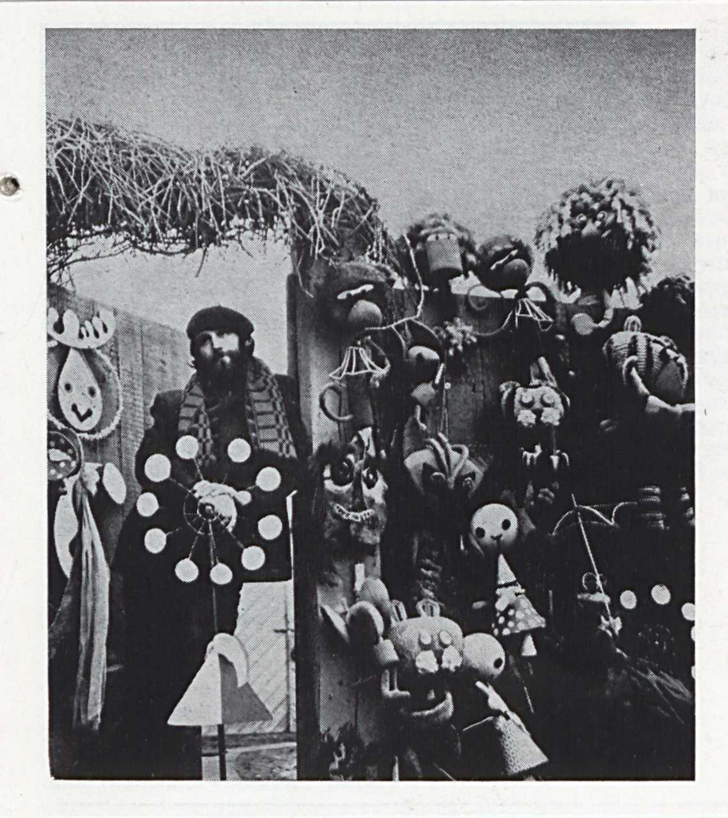
С. В. Образцов
и его кукла Тяпа.











В. Мазурас и его куклы.

Виталис Мазурас

Когда мы держим неприметную вещь деревенского обихода, хотя бы глиняную миску, наши мысли приходят в беспокойство. Они расходятся кругами по воде, как от камня, а камень идет на дно, и какое-то забытое наше знание о чем-то он утаскивает за собою. На дно, к очагам, к рукам, лепящим неровный черепок, к копоти на глине и к позабытым мифам.
Эстетику Виталиса Мазураса, художника и режиссера вильнюсского театра «Леле», можно назвать национальной и народной, но это будет лишь самый дальний круг на воде. Все здесь глубинно и заветно, все уходит к началам, к первым дням творения, ко временам, когда люди были наивны, как дети, а дети мудры, как старцы. Когда материя еще не отделилась от духа, человек еще не обособился от природы и вымысел не порвал с правдой.
В литовском языке обнажены корни праязыка санскрита; в литовских сказках Мазураса открываются прообразы мифа. И нет нужды в стилизации и в подделке под старину; он сам выбирает в базарный день старую и довольно облезлую шкуру, а в кармане лежит подобранный обломок оловянной ложки. И будет подлинная маска с одиноким оловянным зубом. Она похожа на маски масленичных карнавалов, которые к чести своей сумела сохранить Литва; фольклор и Мазурас работают в одной системе. Сказка про Сигуте, сироту, которую извела ведьма-мачеха, для Мазураса стала притчей о кукле и маске. Мачеха о двух масках, белой, притворной, и своей подлинной — черной, косматой, а Сигуте — не девочка, а кукла, какую могла бы смастерить любая профессиональная ведьма для своего гнусного колдовства, чтобы выкачивать из девочки душу. Сигуте и есть тряпичная кукла, просто сверток с головкой, с глазами, и столько там тоски и страха...
Мачеха погубила Сигуте, а

Театр, в котором он работает, — изначальное единство: весь курс ленинградского института отправился в Магнитогорск. Так возник Магнитогорский театр кукол. Сначала ходили дети, потом театр вырос и возмужал — и в театр пошли взрослые. Сегодня он — культурный центр города. Он — единство, все здесь слитно, все вытекает одно из другого, ну как тут очертить границы, где размещается режиссер, актеры, художник? Тем более, что Марк Борнштейн и сам актер. Это один из тех театров, где актер, кукла и маска работают на равных, не боясь ни соперничества, ни узурпаторства.
И было, что они привлекли к спектаклю еще одного участника — тень. Тень от актеров играла на экране...
В спектакле «Мальчиш-Кибальчиш» актеры вынесли деревянных кукол, грубо рубленых, по всему виду своему «деревенских». Их поставили на качели, раскачивали тихонько; в том был ритм мирной деревенской жизни. Потом кукол переставили на пол, актеры устроили гуляние, праздник: гармошка, частушки... вынесли колесо на палке, как для гнезда, наверху вместо аиста стояла кукла-Масленица. На колесо повесили плошки с огнем и маленьких тряпичных пестрых куколок, началось неспешное вращение, вращалось колесо, огни, куколки — весь мир деревни, вовлеченный в круговорот природы.
И была еще другая кукла — смерть: актеры, накрывшись серой тряпкой, показали пляску смерти, легкую, фантасмагорическую, жуткую пляску тряпки — один ее край был завязан узлом — маленькой маской, такой же, какою были маски деревенских ряженых и древние маски народного театра.
В спектакле, посвященном 60-летию Советской власти, актеры играли комсомольцев; азартно и весело вступили они из патриархальной деревни в новый мир, боролись за

Марк Борнштейн



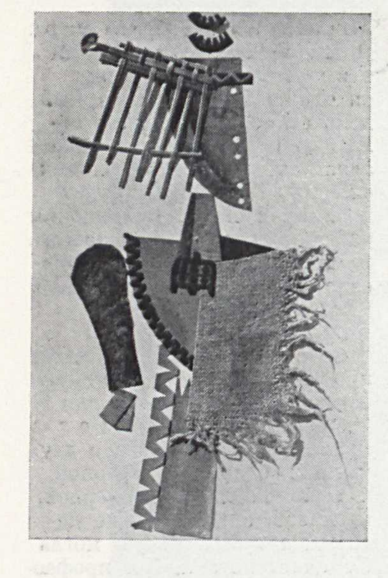
М. Борнштейн с куклой из спектакля «Мальчиш-Кибальчиш». Магнитогорск. 1977



Л. Танасенко

Людмила Танасенко

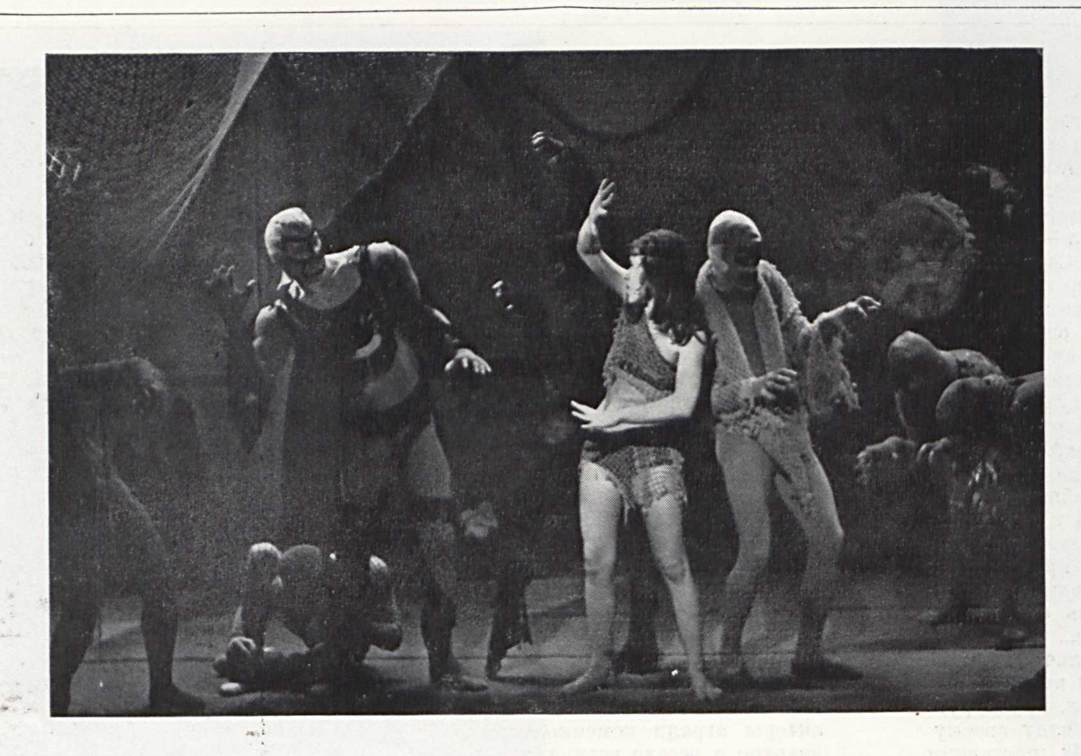
Куклы молодой художницы Людмилы Танасенко подчеркнуто скульптурны, и в этом их своеобразие. Однако ее творчество можно соотнести с творчеством тех художников, которые при внешней статике скульптуры ищут динамизм в сочленении различных материалов. В спектакле «Кыцык-Мыцык» — одной из первых ее работ на сцене Московского областного театра кукол — куклы как бы сложились сами собой: в дело были пущены различные жестянки и пробки, веревки и потрепанный лоскут, всевозможные отходы быта и кукольного производства. Это был спектакль из числа тех, которые в это время появились не только на кукольной сцене: художники драматического театра в ту пору начали проявлять повышенный интерес к материалам, прежде исключаемым из сферы прекрасного.
Но этим не исчерпался ни творческий метод художницы, ни круг ее любимых материалов. В ее мире определилась более сложная эстетическая система.
Казалось бы, все тот же знакомый материал, но из поношенных лоскутов перед нами возникает не кто-нибудь, а Чернокнижник из пьесы Г. Келлера «Сказка о котике Шпигеле». Не только чудесный эликсир и учебник по волшебству заставляют нас остерегаться этого, в общем-то милого и интеллигентного старичка. Во всем его облике угадываются черты, которые сродни гофмановским персонажам, а от них, как известно, можно ждать всего самого неожиданного.
Мы уже пригляделись к привлекательной внешности кукол-зверей, и крокодильи пасти Братца Кролика и Братца Лиса, вытаращенные глаза жабы, огромный хобот и уши слона (они все сделаны из мастики) могут казаться «природными недостатками» и лишают их привычного обая-


В. Мазурас: «Эгле, королева ужей». 1968;

Сигуте обернулась серой уточкой. И у зрителя не останется камня на душе от грустной сказки, ибо вильнюсский спектакль угодил в древний жанр мифотворческой мистерии, а она умела поведать о смерти и воскрешении так, что народ расходился со спектакля успокоенным и просветленным.
В сказке «Куда уходят великаны» нынешний мальчик из города отправляется искать их, они ушли, но они несомненно были, он догадался об этом, потому что все велико в городе и с человеком несоотносимо, и значит должен быть кто-то, соответствующий гигантским городским масштабам. Он уходит из города в деревню; там, на чердаке, среди хлама можно отыскать обломки того мира, где все было соразмерно и едино. Он беседует с Солнцем — деревянной куклой, прямой, как столбик, с бумажными деревенскими цветами над головой, в небесной повозке, похожей на тачку. Со Скрипачом, большим, старым, прижимающим крошечную скрипку к неимоверно длинному деревянному подбородку.
С Луной: Луна — это актер, несущий на плечах голову от большой каменной скульптуры, похожую на бородатого литовского Бога, подпершего щеку широкой крестьянской ладонью. И о том, что на нашей земле были великаны, напоминают не эти огромные куклы-скульптуры, а куклы крошечные, с ладонь размером, — таковы мы глазами великанов.
А великанов нет. Они ушли, потому что не смогли жить в изменившихся условиях — воздух не тот, вода не по ним. Причина экологическая. Но ведь экологический кризис, угрожающий Земле и Небу, возник там и тогда, когда оборвались связи человека с природой, с явлениями, которые фольклор одарил обликом и легендой.
Тайные силы природы в масках являлись людям. И можно ручаться, что их маски


«Гаврош». 1974;

него мужественно и погибали от руки врага бесстрашно. Выезжала арба, в арбе сидели «буржуины» — огромные страшные маски... Появлялась еще одна кукла — гонец; был он деревянный, выезжал на деревянном большом коне, и казалось, что он едет по свету всегда, — такой он был ветхий, где-то поломанный, где-то залатанный. Древний, как тот всадник у Гоголя, который вечно стоит над Карпатами.
Вдруг в темноте вспыхивал белый свет, в его луче стоял деревянный стол, на нем маршировали деревянные солдатики, целая армия — куклы совсем маленькие, не больше карандаша. Но как внушительна и впечатляюща была эта армия!
А в «Трех мушкетерах» Борнштейн показал кукол совсем других, старых и нам знакомых, традиционных кукол натурального «кукольного» размера. Они были старинного облика, будто сделанные в старой Франции, будто пролежавшие в какой-то забытой французской шкатулке. Кружева пожелтели, шелка поблекли, с фарфоровых лиц сошли нежные краски. Но они в полную силу играли то, что им положено было играть: страсти и чувства. Они ненавидели низость, чтили любовь и благородство и были бесстрашны.
Театр поделил роман Дюма поровну между куклами и актерами. У каждой куклы был двойник-актер, и вся труппа перед ширмой и в зале, в черной униформе, в черных масках, играла интриги и происки агентов кардинала, и мушкетеров — в клубке интриг. Агенты сновали по залу, светя в лица зрителей фонарем, кого-то из десятого ряда утащили; кого-то из актеров подманили на любовное свидание в правую кулису — в ловушку...
Не кукла, а актер д'Артаньян, молодой человек с длинными белыми волосами и гасконским носом, сидел перед кардиналом в конце спектакля


М. Борнштейн: «Маугли». 1977; «Три мушкетера». 1976; «Буратино». 1973



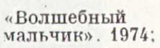

Л. Танасенко: «Принцесоа и Свинопас», «Сказки дядюшки Римуса», Бык, Попугай «Приключения котика Шпигеля».

Мазурас угадал без ошибок. В прекрасной сказке «Волшебный мальчик» мир фольклора еще не окаменел в символах, он первозданен, как только выпеченный теплый хлеб, мир, открывшийся глазу ребенка и взору древнего человека: тут только еще рождаются слова, маленький мальчик называет явления, и по его новорожденному слову зажигаются в небе звезды, возникают барашек и птица. Самая простая кукла Мазураса, этот мальчик — красный кулек на палке, с белыми перышками на голове, с белым шариком вместо лица: кукла, подобная глиняным куклам, спящим в земле, возле пепла древнего очага, еще без лица; грядущим поколениям предстоит нанести на пустой шарик глаза и губы. Самая лучшая сцена у Мазураса та, где выносят домик величиною со скворечник, — там поселился волшебный мальчик. Вокруг собираются животные, рыбы, кузнечики — весь мир, а в центре мира — мироздание, попросту—домик. Домик, столь похожий на литовские каплицы, где обитают деревянные святые. В спектакле открылась мудрость каплиц, их космогония, простая, как деревенское жилище, модель мира, с крышей-небом, с землей-половицей, а под крышей — люди, хоть святые, но все же люди — весь народ. Древняя, но прочная, ушедшая, но не мертвая, система мифотворческого искусства, не раз и не два служившая человечеству верой и правдой, вновь ищет среди кукольников своих перципиентов. В современной художественной жизни Литвы Виталис Мазурас определил ей важное и нужное место.

И. Уварова







«Волшебный мальчик». 1974;

«Суд ягненка». 1976

и дрогнул перед угрозами. Он испугался — кукла бы не испугалась. Но он одолел страх и пошел от кардинала, храбрый, как кукла. Через зал пронесли убитых мушкетеров, завернутых в рогожу, неподвижных, как куклы. Но бессмертие мушкетеров доиграли на ширме куклы, им, как и героям Дюма, уготована вечная жизнь среди нас и право на бессмертие.



В другом театре, в Свердловском, «Сказку о золотой рыбке» Борнштейн делал в принципах теневого театра, куклы были плоски и прозрачны как фигуры восточных теневых кукол, но в их скованных позах и светлых красках ощущались веяния русской иконописи.
В «Сказке о попе» куклы были подобны Минотавру: от человека — ноги, а сверху — кукла, надетая на актера, большеголовая, карикатурная, немного нелепая.
Бегло осмотрев кукол всех спектаклей, которые сделаны Борнштейном, мы обнаружили, что одинаковых кукол и масок в его хозяйстве нет. Но в каждой явственно различима рука одного художника, его глаз, его отношение к театру и культуре театра.
В своих исканиях он не одинок сегодня, с его пластическими находками перекликаются куклы других мастеров, живущих далеко и недалеко от Магнитогорска. И все же все его творчество отмечено неповторимым авторством, которое мы узнаем в остром и точном рисунке, в завершенности каждой куклы, в ее повадках.
Театр Борнштейна — это театр, осмысляющий и переживающий каждый раз заново исторический опыт куклы, в образах, в обликах самостоятельных и цельных.



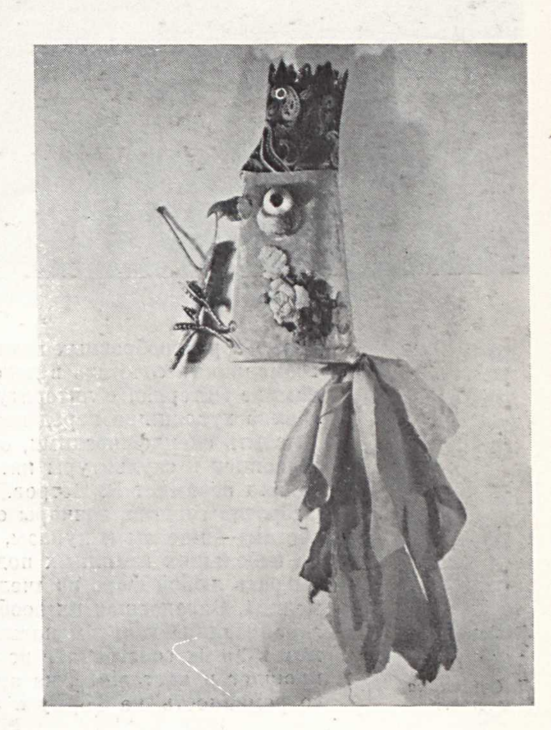
Ю. Петров

ния. Позы, в которых они застыли, напряженны и неестественны, как если бы силы колдовства поочередно привели в оцепенение лапы, морды и хвосты. Но быть страшилищами не их удел. И художница опровергает это ощущение изысканностью каждой куклы; и это в конечном счете становится определяющим. Художница работает в манере, в полной мере подвластной только японским мастерам, заставляя страшное быть изящным, а безобразное красивым.
На этом гротесковом столкновении различных начал — отталкивающего и притягательного, изящного и нелепого, чудачества и колдовства — существует мир кукол Людмилы Танасенко.
В макете для телевизионного спектакля, белом и таинственном, в фигурах и предметах ощутима сильная, экспрессивная лепка (так работают в шамоте), но вместе с тем эти белые фрейлины из сказки Андерсена, сделанные из нежного бисквита, могли бы стоять среди фаянса и фарфора.
И. С. Ефимов писал о том, что для него кукла — это скульптура, обретшая способность двигаться. И это движение он ставил превыше всего.
В творчестве Л. Танасенко происходит обратный процесс. Ее куклы тяготеют к статике. А это уподобляет их маленьким скульптурам, что так характерно для современной куклы, стремящейся к большим обобщениям.

Е. Егорьева









Было бы несправедливо, разговаривая о кукольном мире, ограничить этот мир рамками театральной сцены. Кукла давно перешагнула границы рампы, она вдохновляет художников самых разных видов и жанров искусства — живописцев, скульпторов, графиков и, конечно, прикладников — и каждый, кто приглашает ее в свою творческую мастерскую, получает не только благодарный рабочий материал, но помощника для решения волнующих его художественных проблем.

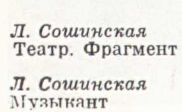
Во власти Мельпомены

Юлия Платонова

Кого только не встретишь среди страстных приверженцев Мельпомены! В знаменитой галерее портретов Независимого театра (смотри: М. Булгаков. «Театральный роман») собрались великие и малые апологеты сценического искусства — Сара Бернар и некто Плисов, заведующий поворотным кругом в театре в течение сорока лет, Нерон, Грибоедов, Шекспир и генерал-майор Комаровский — Эшаппар де Бионкур, «до ужаса любивший изображать птиц за сценой». Теперь на эти «роковые ступени» устремились многие современные художники, а керамистов Москвы они сразу же вывели в иное творчество. Для прикладников театр открыл сферу нового действия, с его издревле разработанной системой «правил



игры» и разнообразных взаимосвязей. «Невозможность сочетать в декоративной керамике материал с литературностью поставила художника перед необходимостью мыслить специфическими, отличными от живописи и скульптуры категориями», — заявил керамист В. Петров.
Отбросив горшки, гончары обратились к «богам» — маскам и куклам, способным на небольших глиняных подмостках разыграть любой фарс из «человеческой комедии». Овладевшая их воображением «театрализация» дала им новый взгляд на мир и на их собственное искусство, на прошлое и настоящее, на археологию и современность, на форму и ее воплоще-



Л. Сошинская
Театр. Фрагмент

Л. Сошинская
Музыкант

ния. Границы интересов раздвинулись — через познание театральной «науки» пришло оригинальное явление визуального творчества, откровенный декоративизм которого сразу же предопределил и его художественный образ. Господствующим в этой керамике стал гротеск, неожиданность, о которых писал в свое время Мейерхольд: «...эта манера, которая открывает творящему художнику чудеснейшие горизонты... Основное в гротеске — это постоянное стремление художника вывести зрителя из одного только что постигнутого им плана в другой, которого зритель никак не ожидал». В статическом искусстве керамопластики эффект «неожиданности» создается своими специфическими средствами. Материал, его структура, форма, цвет, положение в пространстве — все они вышли на сцену нового «камерного» театра; здесь внешнее движение заменяется внутренним, а иллюзия взрыва создается не драматизмом сценического действия, а драматизмом материи, ее состоянием, выражением.

Пластическое напряжение, однако, вводится в определенные координаты «места и действия», персонифицируется в разные лица — комические маски традиционных Арлекинов, Пьеро, Клоунов или сказочных оборотней. Сама же представляемая ситуация окончательно разряжает «драму», так как в большинстве разыгрываемых сюжетов ничего экстраординарного не происходит — люди пьют чай, размышляют, поют или музицируют. Если бы такую сцену изображали точные подобия людей, подробно вылепленные и раскрашенные манекены, ничего кроме примитивного театра мы бы не увидели. Спрятавшись за куклу, художник оказывается всесильным, представляя нам увидеть свой мир со стороны, в коробке кукольного театра. В этом новом мире, забавном и грациозном, спокойном или романтичном, он может представить через явление площадного театра свое восприятие изменчивой действительности. Ибо именно в театре маски и куклы сложилось искусство создания типа и уникальные схемы поведения персонажей — пример искусства больших обобщений. Этот театр действительно камерный — ведь регистр демонстрируемых им чувств заранее ограничен самой природой декоративного жанра. Страсти здесь укрощены и проигрываются «под сурдинку».

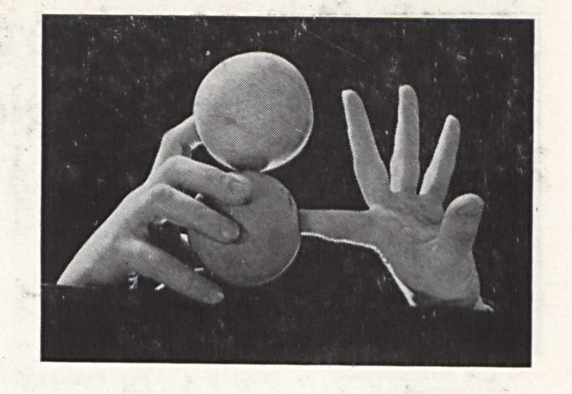
Итак, играют эти «пьесы» актеры не человеческого, а кукольного театра — условные подобия людей, задумчивые персонажи с еле намеченным обобщенным ликом, одетые во вневременные одежды.

К такому театру принадлежит и «керамотеатр» Людмилы Сошинской, чье мобильное, нервное, динамическое искусство, полное неожиданных превращений и всевозможных изобразительных «сюрпризов» столь близко современному хэппенингу. Ее герои — музыканты и персонажи из комедийных масок, сказочные животные, растения и мифологические существа — «оборотни». Их природа двойственна и трудно определима. Их морфология — это морфология Дафны, уже не человека и еще не дерева. Выходцы из ярмарочного балагана, они, актеры-марионетки, все время прикидываются, представляются кем-то, от любого из них можно ожидать невероятного, и кажется, кот, сидящий на подоконнике, уже не кот, а «некто в сером», а грустный Пьеро — причудливый цветок (серия рельефов-окон для пансионата «Плещеево», Пьеро, кашпо для цветов). Их лица грустны и привлекательны, трогательны и поэтичны. Их «гротеск»— минорен, шутовство — меланхолично, их невеселый смех приглушен слезами, а само это «праздничное преодоление повседневности» окрашено грустью.

«Духовное возбуждение» своих героев Сошинская вводит в пластические и живописные образования. Используемые ею формы и цвет так же стихийны, взбудоражены и беспокойны, как и сам «артистический мирок», который она изображает,— «стиль, вполне приличный предмету». В этих свободных формах их видимая хаотичность и спонтанность распределения в пространстве, изобилие неровных поверхностей, рваных линий и контрастных цветовых акцентов ассоциируются с нервозностью скульптур Джакометти и «бегущей» музыкой Дебюсси. Это не только увлекательнейший театр экстравагантных персонажей, но и «представление» пластики, где неожиданности формотворчества подстерегают нас на каждом шагу. В странном, в загадочном «Зазеркалье» Сошинской зеркала, включенные в керамические композиции, создают постоянное изменение объекта, его наблюдателя и их остроумных отношений. На глазах происходит чудесное волшебство — мир расслаивается, множится до бесконечности, его беспрестанное повторение в системе отражений воспринимается предостерегающим заклинанием.

В русле театра, но уже совсем иного, рационально-конструктивного, продуманного, четко запрограммированного, развивается творчество Валерия Малолеткова, художника, систематически, последовательно осваивающего различные аспекты декоративной керамики. Изобразительные искусства, театр, музыку, архитектуру использует он в разработке своей «зрелищной» концепции. Старинные костюмы эпохи регентства и империи, изогнутые тела скрипок и раструбы валторн, прихотливость стиля «модерн» и синкопичность джаза преломляет он в строгую ритмику глянцевитых и матовых объемов из шамота и фарфора, представляющих все разнообразие ретроспекции игр человеческих «от Адама до наших дней».

Вдохновленный функционализмом Баухауза, оригинальными трансформациями шаровидных образований М. Брандт, Ю. Папа и Т. Боглера, Малолетков, однако, по-своему преобразует эти формы и срезы. Он не только выполняет их в другом материале — гладком глянцевитом фаянсе, но и своеобразно декорирует их живописными и скульптурными дополнениями. Абстрактные тела в такой транскрипции получают неожиданно реально-конкретный, вполне изобразительный характер, и каждая сфера, разбитая на отдельные фрагменты, каждый цилиндр получают множественную образную трактовку. Купола мечетей и стройные тела минаретов, полукружья кочевых юрт и прямоугольные постройки жилых строений Востока, воплощающих в себе всю сложную космогонию древних, одновременно являют живую флору юга в виде сочных гранатов, роскошных груш и дынь, с их совершенной замкнутостью пластических объемов. Взрезая их плоть, художник обнаруживает новые формы, новые области, а компонуя в различной последовательности,— новые художественные образы. Расцвечивающая эти поверхности живопись, почти монохромная в своей зелено-золотистой тональности, проигрывает бесхитростные и спокойные мотивы — распускаются чашечки соцветий, деревья обогащаются плодами, благоденствуют мирные обитатели, погруженные в тихие радости бытия. Буйная экзотика Средней Азии, пестрое наваждение ее ярких красок преломилось в этих композициях Малолеткова в ослепляющий блеск глазури и предельную чистоту архитектоничных форм, в муд-





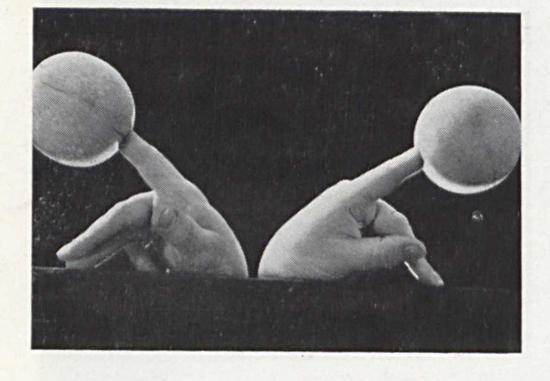




И. Афанасьева
Город

Н. Задорин
Кукольный театр

В. Малолетков
Восток



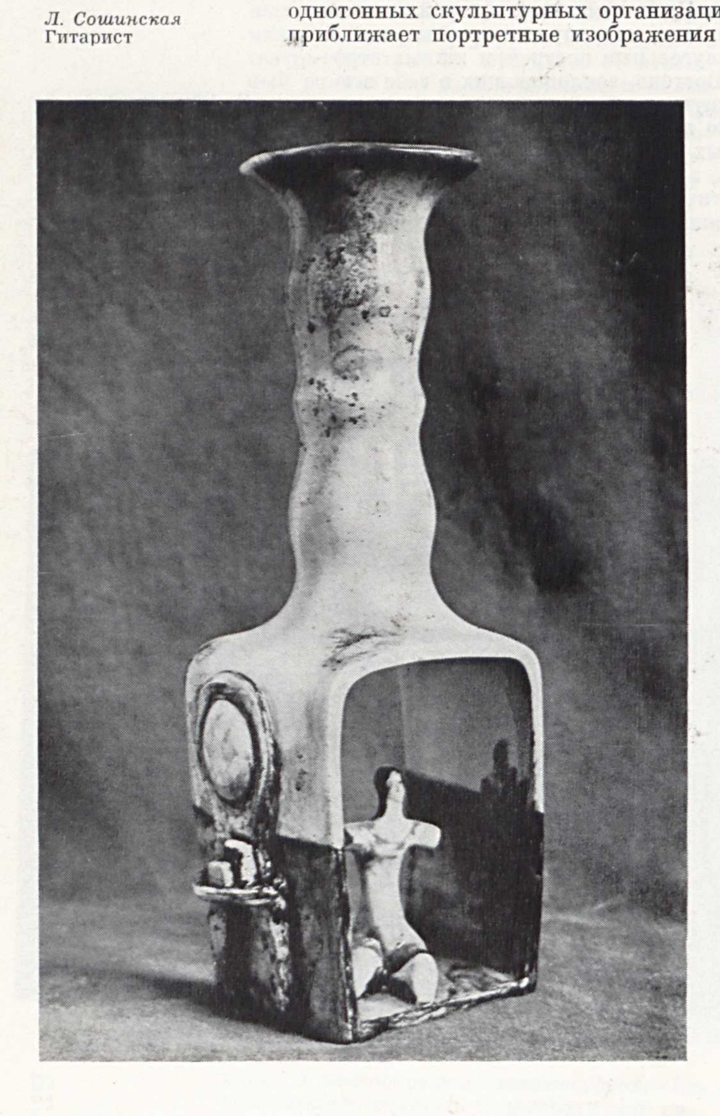
ро-нетороплнвое, размеренное созерцание вечной красоты земли.
В том же круге свободных форм и их совмещений в пространстве находится искусство И. Афанасьевой. Но в противоположность откровенно декоративным устремлениям Сошинской и конструктивно усложненным исканиям Малолеткова, мир ее предметов намеренно строг и сосредоточен. Он не распыляется и не расслаивается на многочисленные мироздания, он сконцентрирован в своих собственных пластических организациях.
В композициях из серии «Город и человек» Афанасьева стремится сблизить, спаять противоборствующие силы, свести в единство полярные сущности изобразительной шкалы, качественно и духовно сроднить их. Легкий графический рисунок-роспись придает привычно жестким архитектурным абрисам трепетность живой материи, а правильная объемность однотонных скульптурных организаций приближает портретные изображения к

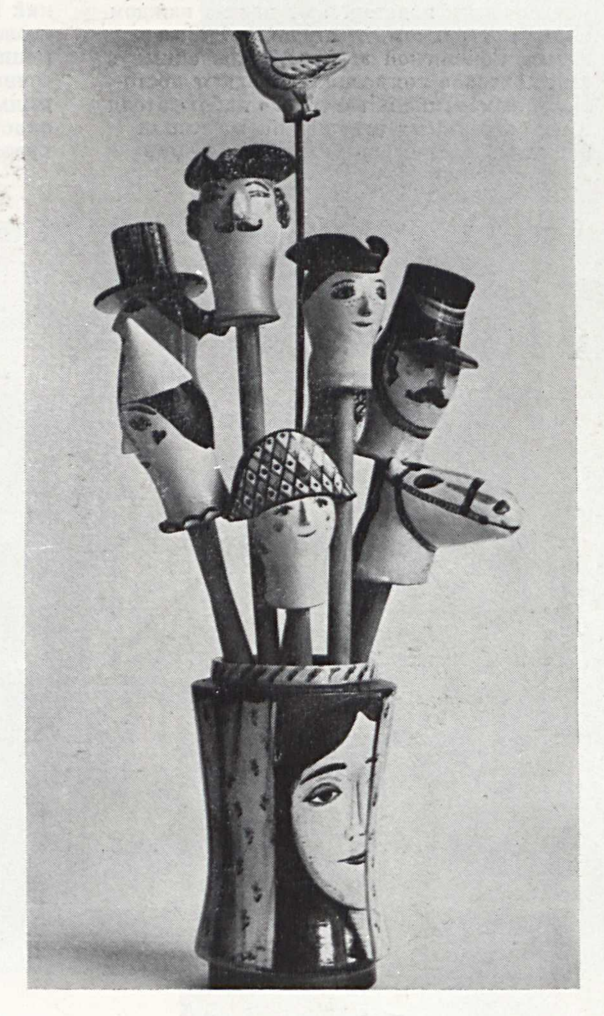
В. Малолетков
Бутыль

Н. Савинова
Антракт

Л. Сошинская
Гитарист

щах и простейших сосудах видит современный художник смысл сегодняшнего бытия цельных массивов. В единстве нерасчлененных объемов, в неприкосновенной чистоте сохраняется «первобытная» природа простых элементов и значительность их древней семантики. Театр Афанасьевой — это театр неторопливого размышления, без громкой буффонады и суеты жанра, он не развлекает, но заставляет задуматься, углубиться в мир ассоциаций, в мир доисторических времен.
В конструкциях всех таких композиций Сошинской, Малолеткова и Афанасьевой разыгрываются всевозможные мизансцены на свободном сценическом пространстве. Часто художники используют барельефы и горельефы, имитирующие обычную сценическую площадку с плоским задником, выступами кулис и просцениума. Сам характер организации пространства призван здесь «театрализовать» ситуацию, выделить ее из ряда обыденности, привлечь к ней внимание.
Для Татьяны Ган подобная форма оказалась наиболее органичной и результативной — художник-монументалист в этих малых настенных сериях продолжает поиски решений масштабных монументальных задач. Виртуозный композитор пространства, она плотным или разреженным изображением умеет так закомпоновать прямоугольный лист и сферу, так расположить контрасты активных и пассивных форм, что представить их в ином порядке невозможно. Сами же эти пластические включения не всегда конкретно-фигуративны, это могут быть и совершенно отвлеченные мотивы, но они на редкость подвижны и, кажется, возникли тут же, на наших глазах. Естественность их появления закономерна — ведь по су-





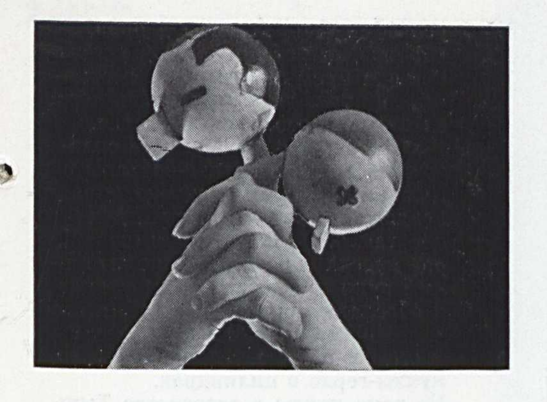


стабильности геометрических фигур.
У героев Афанасьевой едва намечены черты лица, они скорее напоминают манекенов, чем людей, но зато строение этих обобщенных торсов, мощный характер их лепки выявляют образ в его незамутненной первозданности, в цельной чистоте нерасчлененного объема. Стремление отбросить все лишнее, «украшательское», желание намеренно сократить, «аскетизировать» набор изобразительных средств, видимо, несколько парадоксальное для современной московской школы, вполне отвечает природе гончара и скульптора. В архаичных скульптурах-идоли-

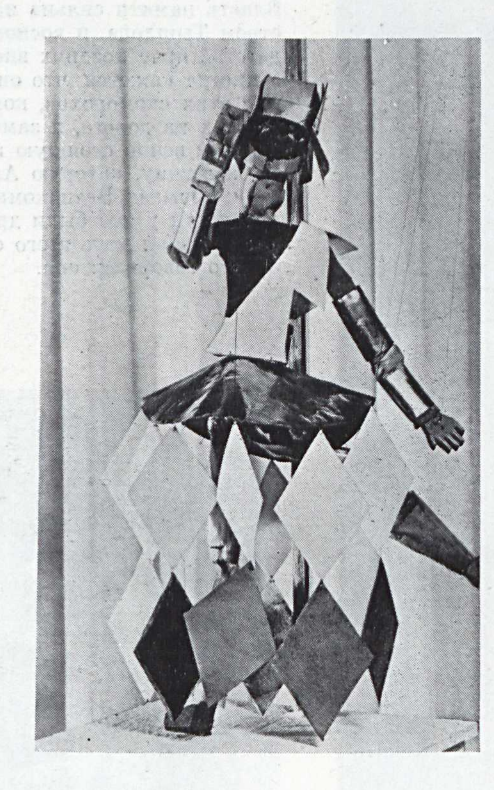
ти обжиг лишь зафиксировал непосредственный момент их создания, он «увековечил» процесс лепки, но не лишил его живой трепетности «обыкновенного» чуда рукотворчества. Сотворение очередного глиняного мира происходит перед нами — пластина разворачивается, сфера раскрывается, из их «органической», живородящей поверхности выходят новые пластические образования, синкопические, бурные ритмы которых создают бравурность смелой мелодии («Музыка», 1975). Нам знакомы персонажи ее последних работ — это ее любимые музыканты, певцы, поэты, артисты, которых мы видели у нее

и раньше. Это та же и вместе с тем новая импровизация из репертуара классической комедии дель арте, в которой одни и те же маски разыгрывают каждый раз иную ситуацию. У Ган этот спектакль «положений» проводят пластические элементы, подвластные ей «актеры».
В противовес театру зрелищному, актерскому, где персонаж и материал, художник и его искусство равно играют в маскарад, праздник, представление, где почти всегда есть свобода трактовки «текста», его «прочтения», существует иной театр, чья сюжетная «антитеатральность», введенная в жесткие рамки «театра-балаганчика», нарочито обыденна и проста, столь же неэффектна и будничня, как были для своего времени чеховские пьесы.
А. Дудова, Б. Петров, М. Юркова, Н. Савинова предпочли именно такой вид театра — маленькое «государство в государстве», выгороженное из остального мира. Эти глиняные дома-города, одиночные или связанные в систему причудливых

сталактитов, представляют некую объемную модель земного микромира. Кажется, это утопические мегаполисы будущего, о которых писал Кобо Абэ: «Двери домов в этом городке, если их вообще можно назвать дверьми, широко распахнуты для всех, любой человек — твой друг, и нет нужды всегда быть начеку». Сквозь проемы окон видна тихая, идиллиная жизнь, где семейное торжество, дружеская беседа, детские игры и размеренная медитация сменяют друг друга (А. Дудова «Детский праздник», М. Юркова «Город музыки»). В противовес имперсональным физиономиям героев, индивидуализирован-



но, подробно представлен мир мертвой натуры, предметов интерьера. Человек персонифицируется вещью — ведь создав ее, он наделяет ее душой и речью, ею и через нее говорит он, общается с окружающим. Тщательно вылепленные лампы и кресла, часы и гардины не всегда безмятежны и спокойны. В их нервных очертаниях, в неуравновешенном положении в пространстве сказывается природа чувств человеческих, которым «покой только снится».
Пользуясь этим приемом, Дудова весьма остроумно решает и проблему портретного изображения. Одна из ее последних работ — «Двойной портрет «мужчины и женщины»— иронично-иносказательный «интротеатрик», через символы цветка и гастрономического натюрморта раскрывающий таинственное «подсознание» двух персон,— человеческие торсы смело преобразованы в сценические подмостки, а на них представлено еще одно забавное «действо» вещей.
Театр Б. Петрова более отвлечен и строго организован. Демонстрируемые им формы



обычно подчеркнуто геометричны, архитектурны, их несложная конструкция выявляется не только четким объемом, но и точностью силуэтных очертаний, столь же важных, как и профильные характеристики теневого театра. И, конечно, не сюжетная интрига здесь ведет главную партию. Важнее сама изобразительная концепция, необычная, загадочная, гротескная, неожиданная, когда полутемные ниши переходят в выступы, когда форма все время преобразуется, то уплощаясь, то вспучиваясь вновь. Это уже «госпожа Пластика» манит и завораживает нас, увлекает бесконечным разнообразием поверхностей, массивов, перепадов и переходов своих объемных и цветовых образований.

Жажда чуда, жажда необыкновенного, яркого, небудничного искони влечет людские массы в театр. Теперь этот театр переходит в выставочные залы.

Мастера играют в куклы



Марионетка М. Добужинского

Трудно представить себе, у каких художников вдруг совершенно неожиданно обнаруживается кукла. Она вступает в общение с художником, и он относится к ней то иронично, то серьезно. Иногда она остается для него всего лишь забавой, но иногда художник всерьез увлечен ею.
В нашей коллекции оказывается марионетка, сделанная по эскизу М. Добужинского; она выступала в кукольном спектакле «Сила любви и волшебства».
В. Фаворский, столь близкий семье Ефимовых, конечно же, не смог остаться равнодушным к кукле; он резал из дерева марионеток в мастерских при Камерном театре.
Целую серию марионеток создала Александра Экстер. В их угловатых жестах, в гранях их костюма и в позах сохраняется пластика театра Таирова. В 20-е годы и Эль Лисицкий увлекся идеей электромеханического агитационного кукольного театра.
Что же касается Пабло Пикассо и Пауля Клее, для этих профессионалов-художников кукла была своего рода самодеятельностью. Клее своих петрушечных кукол шил сам, не проявив большого мастерства в шитье, но добившись большой выразительности в кукле-автопортрете.

Марионетка А. Экстер

В театре, где кукле вроде бы и делать при живом актере нечего, кукла все-таки проникла с помощью режиссеров и сценографов. Мы встретим ее в спектаклях Брехта, а ныне — во французском театре Солей и в спектаклях художника Й. Шайны. Мотив куклы настойчиво повторяется в сценографии Д. Лидера и Э. Кочергина. Кукла заняла прочное место в творчестве В. Левенталя. Но самый яркий феномен — кукла в творчестве Александра Тышлера, явление, не знающее себе равных в истории искусства. Художник, не создавший ни одного кукольного спектакля, по существу через все свое творчество провел куклу как образ, куклу как символ, куклу как доминанту своей поэтики.



Марионетка В. Фаворского

Кто не знает полотен Тышлера, где в загадочном синеватом пространстве доброго и светлого мира стоит женщина в длинных одеждах, в старинной шляпе? А шляпа — то город, то домик. Она карусель, она корабль, она балаганчик, она — кукольный театр, таинственный и прекрасный, такой, каким мы видим его только в детстве, перестав дышать от ожидания, что вот раздвинется маленькая занавеска, а там— нас ожидает чудо, самое главное, самое важное, там — тайна, которую предстоит открыть и познать.
И сама эта женщина, переходящая из полотна в полотно вот уже не счесть сколько лет представляется нам то застывшей как кукла, то вдруг кукла оживает, будто ее расколдовали. Но не совсем, часть колдовства сохранилась — чем иначе объяснить, что от нее трудно отвести глаза и что она не забывается никогда?
Куклы Тышлера играли самые разные роли в некукольном театре. Они преображались в архитектуру, мебель, декор. В спектакле «Король Лир» они становились химерами, одетыми в придворное платье, на

П. Пикассо с куклой

Куклы П. Клее (в центре— автопортрет)

Куклы В. Фаворского

А. Тышлер Дриада

А. Тышлер Скоморох









рельефах створок ворот дворца, кариатидами-оборотнями, в мгновение ока превращенными в лестницы, как только раскрывались полы их деревянного резного платья.
В «Школе неплательщиков» сплетенные из лозы стулья-болваны с головами и руками-подлокотниками поддерживали иронический дух спектакля. В «Смерти коммивояжера» кресла в ресторане имели хищные руки в белоснежных перчатках и обладали мертвой хваткой, а светильниками служили прислоненные к стенам наглые полуобнаженные куклы-герлс в цилиндрах.
Но тема куклы в творчестве Тышлера значительно шире: традиционные персонажи народного театра Петрушки, ярмарочные кукольники, ряженые и скоморохи с куклами. Ожившие куклы на картинах перекликаются с застывшими персонажами на семейных портретах «Соседи моего детства», с масками скоморохов и модницами, похожими на манекены. На этой зыбкой грани, отделяющей действительность от фантазии, бытие от небытия, явь от сна и живое от неживого, на этой границе, отделяющей человека от куклы, возникает великая напряженность искусства, ирония и трагизм, и лиричность, и сатира.
Сатире отдана дань в 1918 году, и кукол Тышлера, сделанных так, как мастерят чучела в деревне, носили на вилах, на палках, на граблях по улицам Киева, в шествиях политического карнавала. Куклы эти пропали, и недавно Тышлер написал полотно «Вилы и грабли», восстановив по памяти гротескных кукол.
Власть памяти сильна над творчеством Тышлера, и воспоминания детства ярче поздних впечатлений, а иногда кажется, что он вспомнил этих скоморохов, когда-то увиденных на дороге, и замок короля Лира, и вечно стоящую где-то в поле женщину, которую Александр Блок называл Незнакомкой, а в древности у нее были другие имена: ее звали мать всего сущего или просто говорили: она.



И вот в 50-е годы Тышлер увидел ее образ в новом материале: в дереве, в лесу. То были деревца, обглоданные козами,— стволы с вертикальными пролысинами и успевшей потускнеть древесиной. Каждое обрамленное живой корой будущее дупло всегда имело свой неповторимый абрис. И Тышлеру, чуткому к архитектурному образу, такие деревья представились снабженными маленькими глухими неглубокими нишами. Ниши нуждались в заполнении — так родились «Дриады»— таинственные прекрасные существа — родные сестры женских образов, которые мы знаем по полотнам Тышлера, по его графике, по его театру.

В. Бахталовская

А. Тышлер
Дриады

В куклы играют дети, но куклами окружают себя и взрослые. Это — игрушки и сувениры за стеклами шкафов; это — куклы-талисманы, болтающиеся в салоне автомобиля, подводной лодки или космического корабля; это—куклы рекламы и куклы—символы международных кинофестивалей и мировых чемпионатов; наконец, это — куклы — герои знаменитых спектаклей, эстрадных представлений, телепередач и мультфильмов.

Мы держим их при себе или смотрим на них как зрители совершенно привычно — не вспоминая, что кукла, которую мы воспринимаем как предмет быта или часть зрелища, имеет очень давнюю историю, существует с незапамятных времен и — мало того, сохранила в себе всю родовую память.

На следующих страницах читатель познакомится с некоторыми забытыми представлениями, которые были связаны с куклой в ту или иную эпоху и, так сказать, с решением «кукольной проблемы» на протяжении всей истории человеческой культуры.

«Дочки-матери»

Галина Дайн

Как многие привычные для нас вещи, игровая кукла кажется предметом общепонятным: оценка ее взрослыми обычно односложна, чисто визуальна, но ее содержание многостороннее и глубже.

Сущность игрушки раскрывается полностью лишь в контакте с ребенком — в игре. Здесь всегда большую роль играют социально-психологические, социально-культурные и другие переменные,



определяющие место ребенка в обществе. Ее изменчивость, приспособляемость — результат прежде всего влияния общества на ребенка. С другой стороны, игрушка сама влияет на детскую жизнедеятельность. В какой-то мере детское сообщество живет обособленной жизнью, где незримо действуют свои правовые, нравственные и эстетические нормы. В детской среде независимо от взрослых сохраняются произведения фольклора, их репертуар своеобразен и очень богат. Никто из взрослых не учит с детьми считалки, дразнилки, заклички, перевертыши, но дети их знают и передают из поколения в поколение. С той же подчас труднообъяснимой устойчивостью бытуют среди детей игровые традиции и игрушки. Когда в 20-е годы кукла была объявлена педологами вредной игрушкой, которая воспитывает чувство собственности и любовь к нарядам,— запретить куклу оказалось невозможным. Дети мастерили кукол из тряпок, бумаги и настойчиво продолжали кукольные игры. В середине 30-х годов создается специальная комиссия по кукле при Комитете игрушки Наркомпроса РСФСР. Исследования показали, что популярность куклы у ребенка объясняется далеко не только материнским инстинктом.

В игре он удовлетворяет свое стремление к общению, наследуя живой опыт, с помощью игрушки формируется в игре модель социального поведения.

В быту русской деревни еще в первые десятилетия XX века тряпичная кукла была наиболее распространенной игрушкой. В самых бедных крестьянских семьях, где игрушками были лапти, ложки, деревянные яйца, тряпичные куклы имелись обязательно. В иных избах их было до сотни! Житейское мнение, будто кукла — забава только для девочек, ошибочно. В куклы играли все дети, пока не имели иных различий в костюме, до 7—8 лет. И лишь только мальчик облачался в порты, а девочка — в юбку, их роли и игры строго разделялись. С этого времени и до самого замужества игровые интересы девочки сужались вокруг куклы и все теснее переплетались с народным творчеством.

Тряпичные куклы были простейшим изображением женской фигуры: кусок тканины, свернутый в «скалку», тщательно обтянутое белой льняной «тряпицией» лицо, «груди» из ровных тряпичных шариков, кудельная либо волосяная коса. Костюм, как правило, не снимался, являясь неотъемлемой частью формы куклы. Условность и иносказательность не мешала с этнографической точностью перечислить в кукольном костюме основные детали женской народной одежды со всеми ее локальными особенностями. Это был поэтический примитив с чертами наивного реализма и идеализации, образ, близкий фольклорному женскому образу. В песнях, в сказках в нем эстетизируются те же черты: «белое и круглое лицо», «коса русая с лентой алою», «полнота» и костюм; не случайно до сих пор живет народная приговорка «как куколка». Добротно и ладно сшитые из лоскутков ситца, кумача, китайки, куклы занимали определенное место в эстетике быта. Они считались хорошим подарком, их брали с собой в приданое, нередко в свадебных обрядах кукла вместе с наряженной елкой олицетворяла «девичью красоту».

Пока дети малы, кукол шили матери, бабушки, старшие сестры, при всей невероятной занятости они находили для этого время. Ребенка специально обучали традиционным приемам изготовления куклы, и лет с пяти простейшую тряпичную куклу могла сделать любая девочка. Каждая кукла была индивидуальной интерпретацией традиционной игрушки, а часто и новым ее вариантом. В творчестве дети были свободнее взрослых, если «безликая» кукла мало устраивала, лицо «пятнали» сажей, «мазали» углем, «выводили» чернилами, «отмечали» карандашом, вышивали, клеили из конфетных оберток. Старшие контролировали и оценивали успехи детей. Кукла рассматривалась как эталон рукоделия. По ней судили о вкусе и мастерстве хозяйки. Поэтому на «посиденку» вместе с прялкой часто брали и повозочку с куклами. Изготовление кукол и игры с ними всячески поощрялись. В куклы дозволялось играть даже «молодухе», пришедшей в дом жениха! С чем это было связано? Прежде всего с необходимостью раннего трудового обучения. С малого возраста крестьянский ребенок сотрудничал со взрослым, а лет с 7—8 труд становился основным занятием в его жизни. Общество было чрезвычайно заинтересовано в подготовке девочек к женскому ручному труду. В кукольных играх дети непроизвольно учились кроить, шить, вышивать, прясть, постигали традиционное искусство одевания. Кукла стояла в прямом отношении к деятельности будущего взрослого члена общества.

Для взрослых куклы имели еще и особый смысл. Вплоть до XX века они сохраняли не только архаичные формы, но и свое магическое значение: должны были вызывать урожай, приплод, счастливый брак. И если дети особенно усердно мастерили «лялек», то предсказывался новорожденный, а небрежное обращение с куклами предвещало болезнь. Кукла должна была даровать женщине способность к деторождению, поэтому часто куклы — свадебный атрибут. При изготовлении жертвенного хлеба их давали на руки невесте, позднее просто дарили молодым как пожелание счастья и потомства. (Украшение куклой современного свадебного «поезда», несомненно, отголосок древнего каргонического акта, связанного с охраной рода.) Особая бережность в обращении с куклами, заботливое хранение их в определенном месте, стремление сохранить до замужества и передать своим детям — не что иное, как пережитки актов почитания женского божества. Это нашло прямое отражение в самом образе куклы. Ее типология определялась прежде всего такими элементами, как «грудь» и «безликость» (след обережной функции куклы).

Полностью содержание куклы проявлялось в игре. Получив игрушку от взрослых, ребенок имел своего рода задание для совершенно определенной деятельности. Теперь он делал кукол и для себя и для других. Это важный момент: кукла станови-





лась не индивидуальной игрушкой, а средством общения, потребность в котором столь развита в деревенской среде. Все отношения, в том числе и семейные, носили публичный характер — свадьба, похороны, рождение; коллективным было и искусство. Естественно, эту жизненно важную потребность в общении необходимо было передать ребенку. Кукла этому активно способствовала.

Для кукольных игр дети объединялись в небольшие сообщества. У каждой «девки» была своя «коробейка» с куклами, а то и специальный ларец. Прямо с ними и собирались, как на ритуал, на кукольные игры. В них, будто в зеркале, отражалась практическая и духовная жизнь крестьянства, его нравственные устои и эстетические представления. Эти подражательные игры как бы сохраняли социальный опыт.

Но кукла помогала не только воспроизвести в игре реальную жизнь и ее отношения. Она вела ребенка дальше — к творческой деятельности. Прежде всего кукла требовала реальной игровой среды. И здесь разворачивалось коллективное игровое творчество: строили шалаши из прутьев и соломы, лепили посуду из глины, пряли нитки из крапивы на кукольное приданое, в ход шли плоды, цветы, листья, камешки, черепки... В игре ребенок еще теснее сближался с миром природы.

Та же тряпичная кукла приобщала ребенка к обрядовой жизни деревни. Почти все обряды и празднства «проигрывались» с куклами, чаще всего свадьба. Собиратели фольклора и этнографы неоднократно записывали полную свадебную игру от девочек 8—18 лет, мастерски разыгрывавших ее со своими куклами. Сцена за сценой развертывались «сватовство», «налаживание к богомолью», «посиделки»... Положив на колени куклу, девочка расплетала ей кудельную косу и «голосила»:

— Не свет ли да расстается...

Затем следовали «баня», «девишник», «венчание»... Именно на таких предварительных репетициях и проявилось дарование знаменитой И. А. Федосовой, впервые выступившей в роли вóпленицы и авторитетного «режиссера» свадебной игры в возрасте 13 лет. Но при всем впечатляющем сходстве с «настоящей» свадьбой это была истинная игра, и детей увлекал сам процесс игры, ее ход, а не результат действия, как это бывает в жизни. В ней раскрывался особый мир детских интересов и влечений. Играющие по своему усмотрению сокращали или расширяли игру-обряд, вносили в нее новые игровые ситуации, особо выделяли

Кукла конца XIX — начала XX в. Архангельской губернии

Кукла начала XX в. Нижний Новгород.

Одевальщицы кукол. Сергиев Посад Московской губернии. Начало XX в.



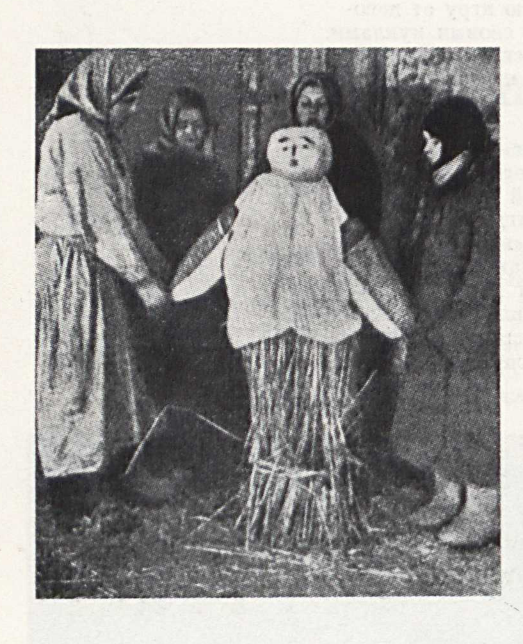


динамичные, театрализованные моменты. Здесь зарождалось и совершенствовалось не только коллективное, но и импровизационное начало, определяющее характер всего народного творчества. В кукольные игры-драматизации органично вплетались элементы народного театра, музыки, танца, устной поэзии. А кукла стояла в центре игры.

Итак, крестьянская тряпичная кукла служила средством активной связи ребенка с жизнью. Но тряпичная кукла-самоделка исторически конкретна, и в XX веке она почти утратила все свои функции. И хотя в детском коллективе матерчатая кукла живет и сейчас, общение с нею уже не поддерживается задачами, которые общество ставило перед детьми. На смену пришли новые формы куклы — знаки других взаимоотношений между поколениями.

Смех и слезы средневековой марионетки

Светлана Неретина



Кукла
Масленица
Россия
Начало XX века

Воин Карла
Великого.
Старинная
сицилианская
марионетка

Средневековые
кукольники. XII в.

Кукер в маске

Г. Доре
Дон-Кихот
и Санчо Панса
смотрят на битву
марионеток и
Дон-Кихот
готовится отбить
куклу у Мавра

Подобно скульптору вылепил бог человека из глины земной.

Из французской библии.

Еще в IV в. Августин писал: «Разве не знает человек, приводящий в дом свой гистрионов, мимов и плясунов, сколь великое множество отвратительных демонов следует за ними?» Однако «бесстыдные игрецы» продолжали посещать дворцы и хижины, храмы и монастыри, ярмарки и кабаки, выступать на улицах и площадях, более того — занимать умы многих прославленных людей. «Распутные актерки»-музы заставляли знаменитого Боэция слагать сладостные ритмы и искать утешение в философии, чтобы избавиться от них. Мир был заражен весельем, исходящим от этого бродячего люда. «Эйа, эйа, эйа, славу, эйа, славу поем мы Бахусу!» — таковы каролингские ритмы IX в. «Все цветет, вокруг весна — Эйа!—



Королева влюблена — Эйа!— И, лишив ревнивца сна,— Эйа!— К нам пришла сюда она, как сам апрель сияя»,— пел неизвестный вагант XII в. «Пусть у дьявола в когтях корчатся на пытке те, кто злобно отвергал крепкие напитки»,— чертыхается Архипиита Кельнский. В средневековье догматы были нестойки. Смех и слезы, радость и страдание, гурманство и постничество, жизнь гурьбой и строгое отшельничество, земное наслаждение и мистика, безграмотность и схоластическая изощренность соседствовали друг с другом, как и в любое другое время.

Творчество — сквозная идея средневековья, впоследствии сконцентрированная Возрождением,— заложено в основе его мировоззрения, в основе его религиозно-философской системы. Мир был сотворен просто так, от игры божественного ума, как необходимость сопротивления бога самому себе, пусть и всемогущему, как необходимость не Я, анти-Я, много Я. Творческий порыв «вложен» в любого человека любого возраста — ведь, по средневековым представлениям, он — образ и подобие бога, наделенный свободой воли, следовательно, способный создавать мир таким, каким воображает. В этом случае человек становится «как боги», а его творение — соперник, партнер его, равное ему. Иногда творением являются обычные детские куклы. По латыни их называли «пупа» — словом, столь же распространенным, как «папа» и «мама». Иногда эти куколки изображали святых, их приносили к алтарю вместе с просьбами о здоровье. Иногда это небольшие фигурки тех же святых, распятия, вырезанные из дерева или камня, укрепленные на столбах в особых нишах и поставленные на перекрестках. Иногда это петух на шпиле готического собора — предвестник грядущего воскресения, пробуждения от мрака. Куклы — это и обыкновенная свернутая тряпка, палка, дубинка в руках мальчика или девочки, вошедшие в сказки под именами скатерти-самобранки, волшебной палочки или дубинки, возвращающей богатства. Но это и мраморные скульптуры,

чаще всего анонимные, Христа или девы Марии, надолго пережившие своих творцов,— игры могучего народного духа.
Однако не фантазия ли это? Не простая ли это игра «зарвавшегося» воображения — ведь, кажется, вполне ясно, что кукла, даже глиняная или деревянная, не скульптура, а скульптура — не кукла? Но... Эти игры естественны — как это вытекает из средневекового мировоззрения. В самом человеке-творце одновременно живет кукла, сотворенная богом из праха земного, из глины.
Ученые прежде даже спорили о сорте глины, из которой вылеплен человек. Некоторые даже настаивали на том, что глина должна быть красной, так как имя первого человека — Адам — могло означать и «красный». Ведь вначале кукла была безжизненной формой человека, в которую вдохнули не только дух, чтобы она стала человеком, но и душу. Дух — это то, что делает человека «родственником» бога, а душа — оживление глины, плоть.



О сравнении человека с куклой-марионеткой писали многие средневековые авторы. В анатомическом трактате «О пользе частей» Гален утверждает как нечто само собой разумеющееся: «Подобно тем, кто с помощью маленьких веревочек управляет движениями деревянных кукол, прикрепляя нити к верхушке той части, которая должна двигаться, и притом выше ее соединения с другими частями — подобно им природа гораздо ранее, чем до хитрости сей додумались люди, устроила таким способом движения нашего тела». Но как всякое художественное создание кукла, выйдя из рук творца, начинает самостоятельную жизнь. Епископ Синезий, живший в V в., сравнивает непрерывное действие божьей воли с искусством все той же марионетки, которая «продолжает двигаться и тогда, когда рука управляющего ею перестает дергать нити».
Любовь, свобода и крестный путь — три составляющие историософии того времени — отрицали любую замкнутость и рождали поразительные противоположности. Путь к «не укради» лежал часто через «укради», к «не убий» — через «убий» (достаточно вспомнить крестовые походы), к «возлюби ближнего своего» — через нелюбовь. Вся библия пронизана этими антитезами: блудницы становятся святыми, пьяница Ной — благословенным, а укравший первородство Иаков — высокочтимым праотцом.
Средневековье постигло эту способность человека преображаться. Основным вопросом его философии был вопрос «что есть человек в его отношении к миру и духу, правящему миром?» Постижение человека как основы мира, как глины мира, взаимопревращения человека и мира (природы) легли в основу логики того времени, которая не случайно называлась логикой тропа, переворота или поворота, как о том можно прочитать в «Схоластической истории» Петра Коместора, теолога XII в. Потому не случайны во французских сказках превращения человека в льва, дракона или рыбу при одновременном со-

О ТЕАТРЕ АВТОМАТОВ

«Движение считалось в древнем мире божественным проявлением. Легенды о Дедале приписывают ему создание самодвижущихся статуй. Гомер говорит о треножниках Вулкана, которые сами бежали на пир...»
«Греческие статуи, двигавшиеся посредством механических воздействий или нагревания ртути... так называемые ртутные головы, создание которых приписывалось многим знаменитым физикам — послужили началом театра автоматов в Древней Греции».
Ю. Слонимская

ИЗ ТОРНТОНА УАЙЛДЕРА:

«...Царица Клеопатра прислала моей хозяйке чудесные подарки, особенно одну расчудесную вещицу... Это самый настоящий египетский дворец, но высотой не больше, чем по колено, видно все внутри — это еще не все. Когда пускаешь воду... все человечки начинают двигаться, царица со свитой входят во дворец и даже подымаются по лестнице—право слово! — а потом идут через весь дом, и звери тоже ходят и пьют воду из Нила, и крокодил плывет против течения, а женщины ткут, рыбаки ловят рыбу, и клянусь бессмертными богами, всего и не скажешь, что там делается».



ИЗ ФРЕЗЕРА:

«Когда, например, индеец-оджебвай хочет расправиться с кем-нибудь, он изготовляет деревянную статуэтку, изображающую врага. Затем при помощи иглы или стрелы он просверливает сердце или голову статуэтки в полной уверенности, что этим он на расстоянии наносит рану в соответствующую часть тела врага. Если он хочет смерти врага, он сжигает статуэтку или погребает ее, произнося некоторые магические слова. Перуанские индейцы изготовляли из жира, смешанного с мукой, изображение подозреваемой в чем-либо или ненавистной личности и затем сжигали изображение на дороге».
«У батаков на острове Суматре...— бездетная женщина, пожелавшая сделаться матерью, изготовляла себе из дерева куклу...»
«В Провансе в пепельную среду чучело, называемое Карамантран, нелепо одетое, торжественно проносится на носилках... Почти всюду в Арденнах существовал и существует еще обычай сжигать в пепельную среду чучело, которое считалось олицетворением Карнавала... Очень часто чучело делалось похожим на какого-нибудь мужа, который славился в селении своей неверностью».
В Фразиноне, в Лациуме, между Римом и Неаполем: «На колеснице, на гигантском троне восседает величественная фигура Масленицы, чучело метра в три...»
«В Муромском уезде Кострому изображало соломенное чучело, наряженное женщиной...»
«В Нормандии... Старый гуляка Карнавал изображался чучелом, одетым в лохмотья, огромный живот его набит был соломой...»

участии святых отшельников и христовой церкви. Человек и природа составляют единое целое, управляемое мыслью сверхъестественного существа, то есть человека, которого бог, выведя из природы, поставил над природой. Движимые мыслью, они легко могли взаимопревращаться. Глубинные же основы религии касались чистого духа, освобожденного от плоти, сверхчувственного, потому часто то, что относилось к самим вещам, ее не оскорбляло.

Но, приняв эту логику, мы уже вряд ли найдем столь парадоксальным перечисление типов кукол, куда попали и вековечные статуи, и сиюминутные игрушки. Одно всегда подразумевает другое, низкое указывает на высокое и, обернувшись, может стать им. Однако если бы все было так просто... Указав на куклу, статуя тем не менее куклой не станет. Где же, в какой точке произошел этот разрыв? И какой логической пружиной они все же стянуты? Вспомним, к примеру, знаменитые «Дедаловы статуи», движущиеся фигуры. Что представляли они собой, когда были связаны, и что — когда, развязанные, убегали прочь от людей? Очевидно, во втором случае они напоминали кукол, ведь куклы всегда подвижны — если не двигаются сами, то их двигают. И «убегая», оставляли по себе недобрую память. Но ценность их, когда они связаны, была неизмеримой — уж очень хороши, по словам Сократа, эти изваяния! По-видимому, кукла отражает не самое ценность, а повседневную реакцию на ценность, что всегда составляет часть человеческой души. Это скорее импульсы культуры (знания), средства для отыскания истинного пути к духовному самовыражению — потому часто они быстро истлевают и не так ценны.

Подобные логические превращения сродни фактическому брожению: весь средневековый Запад был в постоянном движении; люди шли в крестовые походы, по святым местам, переходили из деревни в деревню. Бродячие группы школяров шли из университета в университет, а без странствующих жонглеров, акробатов, фокусников не обходится ни одно празднество. Живость их чувства и свобода суждения поразительны, хоровое начало неоспоримо. Мышление средних веков, как явствует из хроники Ламберта Ардрского (XI в.), требовало присутствия в одном человеке Августина с его теологией, Дионисия Ареопагита с его философией, «сказочника» Фалеса Милетского с его «языческими баснями», жонглеров с их плебейскими фаблио, песнями о рыцарских приключениях и куртуазной любви. Это было основой тогдашнего быта, в котором зафиксирована повседневная личная деятельность, но именно потому — как многие бытовые вещи, как те же куклы — такая повседневность стерлась в памяти. Мы должны довольствоваться лишь краткими, но зато повсеместными упоминаниями о подобных играх, официально зарегистрированными представлениями и теми традициями, которые перешли по наследству от них в новое время.

В силу самой своей профессии «игрецы» должны были развлекать людей музыкой, танцами и, конечно же, кукольными номерами. Певцы-сказители или участники литургических драм типа «Действа об Адаме» приветствовались церковью, входили в число ее действий в мире. Против же скоморохов она направляла многочисленные указы. Но обилие этих указов свидетельствует лишь о неистребимости актерского племени.

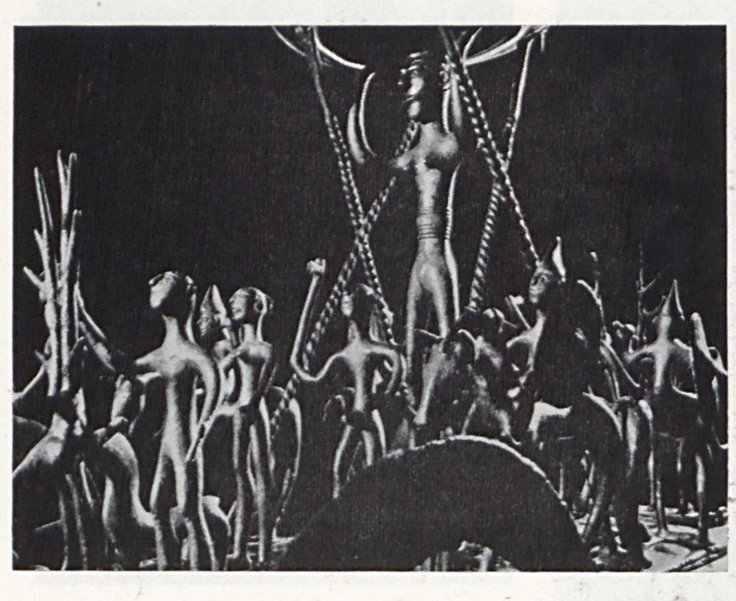
В ведении жонглеров находился и кукольный театр, где в основном водили марионеток. В рукописи «Сада наслаждений», написанной в XII в. настоятельницей гонетбургского монастыря Херардой Ландсберг по мотивам священной истории, была миниатюра, изображавшая кукольников — мужчину и женщину, которые на витых шнурах водят кукол-рыцарей. Куклы укреплены на горизонтальной плоскости, артисты играют ими «в открытую». Они водят их с таким увлечением и радостью, которых не приглушает даже рассуждение изображенного на той же миниатюре царя Соломона о тщете человеческих ристалищ во имя мирской славы. Это не единственная форма существования кукольного театра. Он мог размещаться и в закрытом матерней ящике. А Гуго фон Тримберг сообщает из XII в., что странствующие «игрецы» носили кукол под платьем, чтобы в любой момент иметь возможность развлекать зрителей. В одной из немецких мистерий рассказывается, что «жонглеры играют с куклами и выманивают у глупцов деньги». Как бы то ни было, но кукольные представления называют в XII в. «радостью мира». Репертуар их не сохранился, ибо не было необходимости записывать импровизированные тексты, не связанные с ученой схоластикой. Тем более, что сами куклы — восковые фигурки, хранившиеся впоследствии в Мюнхенском музее, петрушки-гиньоли, дьявольские, лошадиные, верблюжьи маски, кукольные ослы, бараны, козлы, чудовища — все это возникало на ярмарке, в гуще народной жизни и лишь оттуда попадало в трапезные монастырей, в замки или храмы.

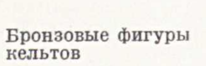
Куклы в сказках всегда вестницы материнства и любви. Это оживающие золотые или серебряные фигурки мальчика или девочки, которых усыновляет бездетная королева, курочка и петушок, беспрестанно клюющие подставку и напоминающие принцу о покинутой им возлюбленной, либо расписное яичко, движущееся по блюдечку, рассказывающее девушке о ее женихе. А фея Орланда, желая напомнить о себе возлюбленному, использовала марионеток — высшее достижение кукольного мастерства,— которые она показывает гостям на свадебном пиру, куда пришла переодетой жонглером.

В храмах двигающиеся куклы собирали множество паломников. В аббатстве Боксме было распятие с вращающимися глазами и двигающимся ртом, в Иерусалиме изображение Спасителя складывало руки при поднятии плащаницы, в Англии вплоть до XVIII столетия показывали кукольные сцены из священной истории — «Сотворение мира» и «Всемирный потоп». Впечатление, производимое куклами на мистиков, было таково, что некоторые из них пытались создать механические статуи, подобно Альберту Великому.

Особое внимание привлекало храмовое представление в Дьеппе, описанное многими современниками и позднейшими исследователями театра. Представление изображало вознесение девы Марии. Куклы были скреплены потайными железными нитями. Вознесение совершалось под звуки органа к престолу бога-отца. Престол окружали четыре ангела, у которых мерно двигались крылья. Три ангела ударяли в колокольчики разных тонов, сопровождая церковное пение, четвертый играл на трубе. У подножия престола два ангела держали светильники, которые зажигались в начале службы и гасли в конце. В начале представления ангелы спускались к увитой цветами могиле Марии, расположенной у алтаря, поднимали ее к престолу, где бог-отец благословлял ее, возлагали на голову ей венец, после чего Мария медленно исчезала в вышине. Водить марионетку — большое мастерство, тем более — заставлять говорить, да так, чтобы зрители не чувствовали сходства в ее произношении с произношением человека. Для этого актерам приходилось вставлять под нёбо особую металлическую пластинку, менявшую звук и тембр обычной речи. Ценители отличали это высокое искусство от низкого — «шарлатанства». Обычное актерское кривляние они относили за счет сноровки, внушенной нечистой силой. Кукла же, особенно марионетка, напоминала жизнь, но не свою, дополнительную, хорошо известную, а иную, похожую на свою, но тем не менее таинственную. Мертвая деревяшка, она была аллегорией жизни. В ней не случайно видели и высшее мистическое начало — как некое таинство, подобное преображению. Не случайно имя свое она получила от девы Марии (ласковое — Марион).

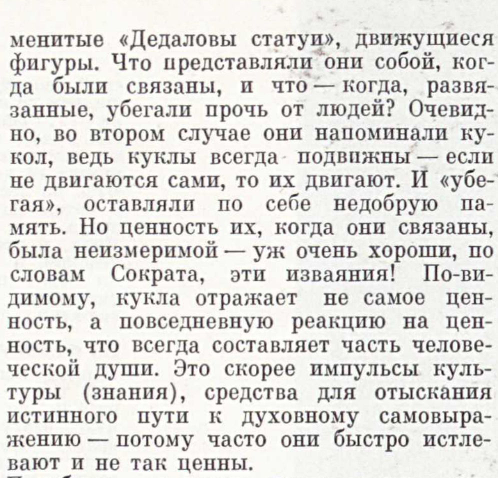
Итак, средневековые куклы не простые. Это не обычные детские игрушки наших дней, оштампованные на фабрике и отделенные сознанием от реальной — единой — жизни. В средневековье кукла — составная часть самой жизни с ее удво-

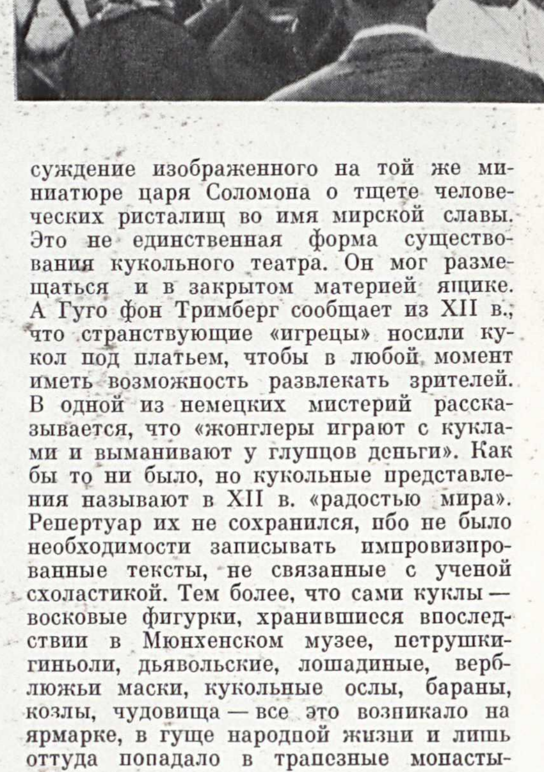




Бронзовые фигуры кельтов

Праздничная процессия на юге Франции







Гаянэ Хачатурян
Жонглерессы и кукла



ением мира, делением его на мир дольний и мир горний. Потому-то она, как и сказка, не была принадлежностью только ребенка. Пылкая возлюбленная одевалась в негнущуюся парчу, бесстрашный рыцарь — в стальную броню. Причем стальная броня надевалась, как правило, не в бою с врагом, а на турнирах, то есть на играх. Казалось бы, «средневековье любило глядеться в образы неподвижности, узнавать в них себя. Его церкви построены на камне. Его города стиснуты каменными твердынями... Этими застывшими символами средневековье говорит о себе в богословской и изящной литературе, в фресках, рельефах и миниатюрах, в мраморе, красках и книгах; и мы... долго верили этим самопризнаниям... и... во многих случаях просмотрели идущую через нее и ее все время разрушающую пеструю стихию жизни»,— пишет об этом времени член-корреспондент АН СССР О. А. Добиаш-Рождественская. Каменные замкнутые города, статичная скульптура

Шарманщик

Римляне смотрят пляску марионеток

Кукерское шествие

Античный алтарь с механическим устройством. При возлиянии вина и масла куклы начинали двигаться

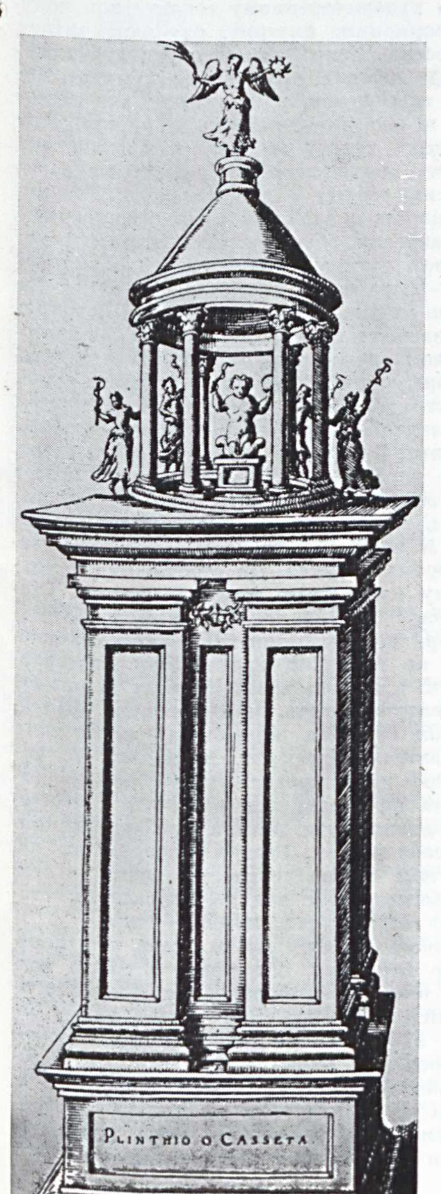
Ю. Слонимская, заинтересовавшись историей театра кукол, предложила воссоздать историческую форму Старинного кукольного театра. Вместе со своим мужем Сазоновым она отправилась в Италию и Германию собирать материал, а вернувшись, они принялись за создание своего собственного театра. К их работе был привлечен Мейерхольд, известная певица Зоя Лодий, и большое участие принял Добужинский. В 1916 году в доме художника Гауфа они дали свой спектакль «Сила любви и волшебства», который готовили десять лет. Публикуем отрывки из трактата Ю. Слонимской «Марионетка» («Аполлон», 1916, № 3).

ОБ АНТИЧНОЙ МАРИОНЕТКЕ

«Не марионетка уподоблялась человеку, а напротив, человек сравнивал себя с марионеткой, которая стала символом человека в мире... Антигона, думая, что творит свою волю, лишь подчиняется велению тех нитей, которые спряли для нее Парки».







и миниатюра, одеревеневшие женские фигурки, стальные — оловянные! — рыцари-солдатики потребовались для того, чтобы ухватить, остановить хоть на миг бурлящую массу проходящего, в которой плавится «формула вечного порядка», не умещаясь и распадаясь. Это попытки выразить невыразимое, запечатлеть самое жизнь.

И все же, как ни упоминай, что средневековые «игры в куклы» (любые куклы, марионетки — пример) носят не современный характер, все же понятие это вполне современное, связанное, конечно же, с детской игрой. Но в том-то и парадокс, что средние века не дали нам чистo детской игры, быть может, потому, что детства этого почти не было: 2—4 года, и человек начинал выполнять вполне «взрослые» обязанности: работать в поле или в ремесленной мастерской. Были даже четырехлетние князья и десятилетние короли. Однако отсутствие детства должно было компенсироваться продлением его на довольно длительный отрезок «взрослой» жизни — не потому ли и слушали (рассказывали) сказки все обитатели замков или крестьянских дворов? Не потому ли игра и проходит через средневековье как его жизненно важный элемент? С конца XVI в. начинается окостенение обрядов, более строгое отправление церковных служб, ожесточение догматов, и кукольные храмовые представления упраздняются — причем большей частью повелением светских властей. Так, например, в 1647 г. в правление Людовика XIV королева-мать запретила представление в Дьеппе. Куклы возвращаются в балаганы на рынках и ярмарках. Многочисленные гамлеты и фаусты участвуют в уличных мистериях о человеке — о его борьбе с богом и дьяволом, о желании свободы и compенсиях, о его проделках и хитростях. Причем если в начале представления говорили о споре человека с богом, о винах человека перед богом, а не перед людьми, как это было в средневековой легенде о Фаусте, то потом они начали затрагивать общечеловеческие те-



«В судьбе марионетки искали горестную разгадку человеческой судьбы».
«Увы! Горе нам, несчастным, как все человеческое ничтожно!
Как хрупка тонкая нить жизни!
Такими будем мы все, когда нас унесет Рок!
Так будем жить, пока можно наслаждаться!»

«Каждый из нас живущих,— говорит Платон, — представляет божественное чудо, созданное богами или как их игрушка, или по какой-либо более серьезной причине... страсти, точно проведенные внутри нас веревки или нити, тянут нас в противоположные стороны...»
«Историки считают родоначальниками марионетки греческие статуи богов, которые движением головы или руки отвечали на вопросы жреца или указывали путь торжественной процессии...»
«/Но/... Марионетки появились не в храме, а в народной процессии культа: они не были искусным измышлением высшей жреческой касты...»
«О марионетках, выступавших на афинской трагической сцене, и об их творце, «известном по всей стране невропасте Патейне, которому афиняне воздвигли статую, говорит Евстат...»
«Римская марионетка описана многими авторами. На пиру Трималхиона в «Сатириконе» Петрония «раб принес серебряную куклу, сделанную так, что ее суставы свободно поворачивались и изгибались во все стороны».
«Золотые животные индийского царства и серебряная фигурка на пиру Трималхиона показывают, что марионетки бывали металлическими. Сохранившиеся в большом количестве терракотовые и часто упоминающиеся деревянные куклы, так же, как и куклы из слоновой кости, могли управляться простыми нитями».
«Марионетка, таившая очарование для греков и римлян всех сословий, появлялась и на пирах, и в театре, и на улицах. Она жила и в домах, ибо, по свидетельству Платона, редкий афинский дом не имел кукол, и в могилах, куда она сопровождала любивших ее друзей. В этих могилах она пережила разгром античной культуры, воскреснув из них в эпоху Возрождения».

мы: любовь, мудрую иронию и насмешку олицетворял французский Полишинель; символом эгоизма, жестокости, хитрости стал английский Панч, умудрившийся самого палача подвести под веревку. Такое «обмирщение» куклы, ограничение сферы её деятельности и превращение ее из необходимого элемента жизни в «подсобный», со временем привнесло в жизнь — вкупе со многими другими элементами, в корне изменившими всю систему мышления,— и иное отношение к игре. К ней стали относиться строго функционально, системно, структурно.

Из этого проистекает вполне современный спор о двух восприятиях кукол: как живых людей и как неживых деревяшек, спор, о котором напомнил несколько лет назад П. Г. Богатырев в посмертно вышедшей статье «О взаимосвязи двух близких семиотических систем (кукольный театр и театр живых актеров)»[1]. П. Г. Богатырев снимает саму эту постановку вопроса, утверждая, что при рассмотрении кукольного театра необходимо исходить из особой системы знаков, характерной для этого и только для этого вида искусства[2]. Не согласиться с этим нельзя.

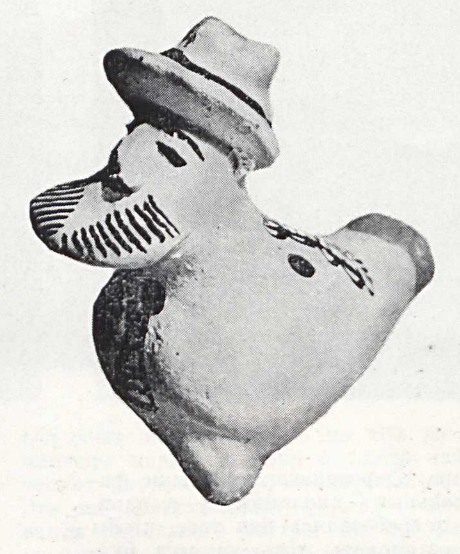
Однако сам вопрос о «живых» и «неживых» куклах у П. Г. Богатырева представляет собой современность в ее наивысшем воплощении; как бы «забыто», что кукла живет не только сейчас.

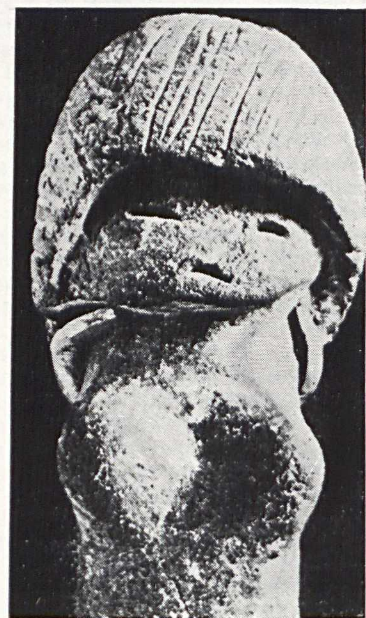
Проблема «живой» и «неживой» куклы пришла из истории, предполагающей некую константу мышления, когда «живое» и «неживое» пребывали в органическом единстве. Даже когда кукла уже перестала быть самой жизнью, она в то же время не утратила такой тесной связи с живым актером, что он собственный голос выдавал за голос куклы. И делал это не всегда из «шарлатанства», а из «вживания в роль», из логики тогдашнего мышления. Как бы то ни было, желание раскрыть секреты «кукольного» мироустройства связано с потребностью человека «познать самого себя», найти в себе «куклу» как элемент своего бытия, ибо, как говорит К. Леви-Стросс, «в уме человеческом нет ничего, чего прежде не было бы в теле».











Греческая марионетка

Ацтекская кукла

Венера из Вальвии (Эквадор)

Глиняная игрушка. Каргополь

На стр. 37

Кукла-конструктор В. Герловина

Японская кукла-оборотень

Танец куклы

[1] Труды по знаковым системам, вып. VI, Тарту, 1973.

[2] П. Г. Богатырев (1893—1973) — выдающийся исследователь театра и шире — фольклора. Его книги, особенно «Магические акты, обряды и верования прикарпатской Руси» — образцы научного подхода к проблеме, способствующие «вживанию» в изучаемую действительность, исключающую пустую модернизацию и открывающую большой культурный «зазор» между древностью и современностью.

Куклы в системе культуры

Юрий Лотман

Каждый существенный культурный объект, как правило, выступает в двух обличиях: в своей прямой функции, обслуживая определенный круг конкретных общественных потребностей, и в «метафорической», когда признаки его переносятся на широкий круг социальных фактов, моделью которых он становится.

Мы связываем со словом «машина» определенные научно-технические представления. Однако, когда мы читаем слова Анны Карениной о ее муже «злая машина» или говорим «бюрократическая машина», «машинная цивилизация», мы пользуемся понятием «машина» как моделью широкого круга разнообразных явлений, по сути дела, никакого отношения к машине не имеющих. Можно было бы выделить целый ряд таких понятий: «дом», «дорога», «хлеб», «порог», «сцена» и др. Чем существеннее в системе данной культуры прямая роль данного понятия, тем активнее его метафорическое значение, которое может вести себя исключительно агрессивно, порой становясь образом всего сущего. Кукла принадлежит к таким коренным понятиям. Для того, чтобы понять «тайну куклы»[1], необходимо отграничить исходное представление «кукла как игрушка» от культурно-вторичного — «кукла как модель».

Только на основе такого разделения можно подойти к синтетическому понятию: «кукла как произведение искусства».

Кукла как игрушка, прежде всего, должна быть отделена от, казалось бы, однотипного с нею явления статуэтки, объемного скульптурного изображения человека. Разница сводится к следующему. Существуют два типа аудитории: «взрослая», с одной стороны, и «детская», «фольклорная», «архаическая», с другой. Первая относится к художественному тексту[2] как получатель информации: смотрит, слушает, читает, сидит в кресле театра, стоит перед статуей в музее, твердо помнит: «руками не трогать», «не нарушайте тишину» и, уж конечно: «не лезьте на сцену» и «не вмешивайтесь в пьесу». Вторая относится к тексту как участник игры: кричит, трогает, вмешивается, картинку не смотрит, а вертит, тыкает в нее пальцами, говорит за нарисованных людей, в пьесу вмешивается, указывая актерам, бьет книжку или целует ее[3]. В первом случае — получение информации, во втором — выработка ее в процессе игры. Соответственно меняется роль и удельный вес трех основных элементов: автора — текста — аудитории. В первом случае вся активность сосредоточена в авторе, текст заключает в себе все существенное, что требуется воспринять аудитории, а этой последней отводится роль воспринимающего адресата. Во втором вся активность сосредоточена в адресате, роль передающего имеет тенденцию сокращаться до служебной, а текст — лишь повод, провоцирующий смыслопорождающую игру. К первому случаю принадлежит статуя, ко второму — кукла. На статую надо смотреть — куклу необходимо трогать, вертеть. Статуя заключает в себе тот высокий художественный мир, который зритель самостоятельно выработать не может. Кукла требует не созерцания чужой мысли, а игры. Поэтому излишнее сходство, натуральность, подавляющая фантазию слишком большая подробность вложенного в нее сообщения ей вредят. Известно, что радующие взрослых дорогие «натуральные» игрушки менее пригодны для игры, чем схематические самоделки, чьи детали требуют напряженного воображения. Статуя — посредник, передающий нам чужое творчество, кукла — стимулятор, вызывающий нас на творчество, статуя требует серьезности, кукла — игры.

Эта особенность куклы связана с тем, что, переходя в мир взрослых, она несет с собою воспоминания о детском, фольклорном, мифологическом и игровом мире. Это делает куклу не случайным, а необходимым компонентом любой зрелой «взрослой» цивилизации. Однако, тяготея к упрощению, кукла может переносить в сферу игры и воображения не только материальные элементы (оторванные руки или ноги, замена лица тряпочкой не создают препятствий

для игры), но и элементы поведения: ей не нужно говорить — играющий говорит и за нее, и за себя; ей не нужно двигаться: она может неподвижно лежать, а играющий будет играть, что она ходит, бегает или летает. В этом смысле движущаяся кукла — заводная игрушка или театральная кукла — представляет собой некое противоречие, шаг от куклы-игрушки к более сложным видам культурного текста.

Движущаяся кукла, заводной автомат, неизбежно вызывает двойное отношение: в сопоставлении с неподвижной куклой активизируются черты возросшей натуральности — она менее кукла и более человек, но в сопоставлении с живым человеком [4] резче выступают условность и ненатуральность. Чувство неестественности прерывистых и скачкообразных движений возникает именно при взгляде на заводную куклу или марионетку, в то время как неподвижная кукла, чье движение мы себе представляем, такого чувства не вызывает. Особенно наглядно это в отношении к выражению лица: неподвижная кукла не поражает нас неподвижностью своих черт, но стоит привести ее в движение внутренним механизмом — и лицо ее как бы застывает. Возможность сопоставления с живым существом увеличивает мертвенность куклы. Это придает новый смысл древнему противопоставлению живого и мертвого. Мифологические представления об оживании мертвого подобия и превращения живого существа в неподвижный образ универсальны. Статуя, портрет, отражение в воде и зеркале, тень или отпечаток порождают разнообразные сюжеты вытеснения живого мертвым, раскрывающие сущность понятия «жизнь» в той или иной системе культуры.

Появление в исторической жизни, начиная с Ренессанса, машины как новой и исключительно мощной общественной силы породило и новую метафору сознания: машина стала образом жизнеподобной, но мертвой в своей сути мощи. В конце XVIII века Европу охватило повальное увлечение автоматами. Сконструированные Вокансоном заводные куклы сделались воплощенной метафорой слияния человека и машины, образом мертвого движения. Поскольку это время совпало с расцветом бюрократической государственности, образ наполнился социально-метафорическим значением. Кукла оказалась на скрещении древнего мифа об оживающей статуе и новой мифологии мертвой машинной жизни. Это определило вспышку мифологии куклы в эпоху романтизма.

Таким образом, в нашем культурном сознании отложилось как бы два лица куклы: одно манит в уютный мир детства, другое ассоциируется с псевдожизнью, мертвым движением, смертью, притворяющейся жизнью. Первое лицо глядится в мир фольклора, сказки, примитива, второе напоминает о машинной цивилизации, отчуждении, двойничестве.

Таков исходный материал «мифологии куклы», с которым приходится иметь дело создателю куклы как произведения искусства. Ни одна из названных выше ассоциаций не предопределяет автоматически того, что сделает с куклой художник. Как всякий материал искусства, эта исходная мифология может быть сдвинута, использована в прямом виде или полностью преодолена. Материал никогда не предопределяет содержания произведения, но он всегда значим и, вступая в отношение со всей художественной структурой текста, становится фактом искусства.

Специфика куклы как произведения искусства (в привычной нам системе культуры) заключается в том, что она воспринимается в отношении к живому человеку, а кукольный театр — на фоне театра живых актеров [5]. Поэтому, если живой актер играет человека, то кукла на сцене играет актера [6]. Она становится изображением изображения. Эта поэтика удвоения обнажает условность, делает предметом изображения и самый язык искусства. Поэтому кукла на сцене, с одной стороны, иронична и пародийна, с другой, легко становится стилизацией и тяготеет к эксперименту. Кукольный театр обнажает в театре театральность. Когда театральное искусство достигает столь высокой степени натуральности, что ему приходится напоминать себе и зрителю о сценической специфике, народное искусство кукольного театра становится одним из образцов для живых актеров. В периоды же, когда театр стремится преодолеть условность и видит в ней свой первородный грех, кукольный театр оттесняется на периферию искусства — возрастную и эстетическую.

Искусство второй половины XX века в значительной мере направлено на осознание своей собственной специфики. Искусство изображает искусство, стремясь постигнуть границы своих собственных возможностей.

Это выдвигает искусство куклы в центр художественной проблематики времени, а скрещение в нем ассоциаций со сказкой (мир детский и народный) и образов автоматической, неживой жизни открывает исключительный простор для выражения вечно живых проблем современного искусства.

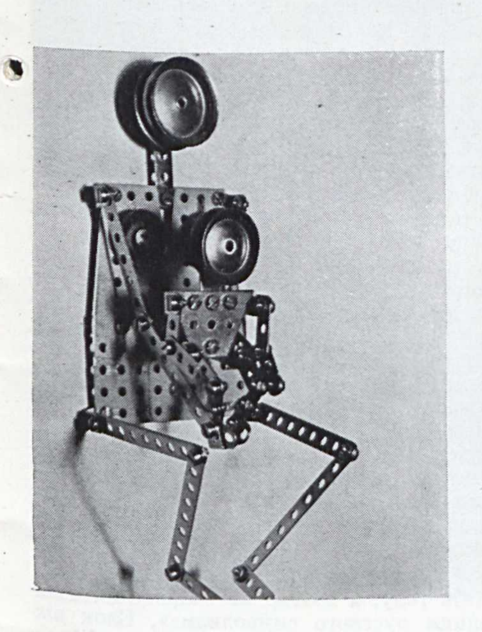
Антитезы живого/неживого, оживающего/застывающего, одухотворенного/механического, мнимой жизни/жизни подлинной находят столь широкое и разнообразное отражение в проблемах современного искусства, что делается очевидным, в какой мере неосторожно отводить кукольному театру периферийное место в общей системе сценического творчества.

«Кукольность» как особый тип игры живого актера, создающий эффект мертвенности, автоматизма, получила самое широкое применение в различных режиссерских трактовках. Широкие возможности несет соединение игры живых актеров с масками и куклами, столь характерное для обрядов и народного театра во многих его национальных традициях. При этом следует учитывать, что комплекс «кукольности» составляется в театре живых актеров из двух компонентов: лица-маски и прерывистости совершающихся толчками движений. Это создает возможность внутреннего конфликта, также хорошо известного в ряде национальных традиций народного театра и карнавала: сочетания лица-маски и контрастных его неподвижности бурных, бешеных «живых» движений.

Хорошо известный эффект оживания статуи Командора показывает, что совмещение живого актера и статуи-автомата (куклы) может порождать не только комический или сатирический, но и глубоко трагический комплекс впечатлений.

Однако кукла может нести и эмоционально противоположный заряд, ассоциируясь с игрой и весельем народного балагана и с поэзией детской игры. Наконец особую и почти не исследованную художественную сферу составляет кукла в мультипликационном кинематографе, где ее эстетическая природа контрастно сопоставляется, с одной стороны, с привычным кинематографом, а с другой — с необъемной мультипликацией.

От первой игрушки до театральной сцены человек создает себе «второй мир», в котором он, играя, удваивает свою жизнь, эмоционально, этически, познавательно ее осваивает. В этой культурной ориентации стабильные игровые элементы — кукла, маска, амплуа — играют огромную социально-психологическую роль. Отсюда — исключительно серьезные и широкие возможности, присущие кукле в системе культуры.







---

[1] Выражение М. Е. Салтыкова-Щедрина из сказки «Игрушечного дела людишки». М. Е. Салтыков-Щедрин. Собр. соч. в 20-ти томах. Т. 16, кн. I. М., «Художественная литература», 1974.

(Для осмысления нашей темы фундаментальное значение имеют две работы: В. В. Гиппиус. Люди и куклы в сатире Салтыкова. В сб.: «От Пушкина до Блока», Л., 1966; Roman Jakobson. Статуя в символике Пушкина.— В сб. Puškin and his Sculptural Myth. Mouton, 1975. (Первая работа появилась в 1927, вторая — в 1937 году).

[2] Понятие «художественный текст» использовано здесь в широком значении как «всякое произведение искусства», включая создания изобразительных и сценических искусств.

Художественное произведение выполняет свою общественную функцию потому, что текст его обладает особой организацией, которая определена как исторической реальностью и отношением с другими текстами, так и внутренними закономерностями построения произведения как целого. Сейчас производятся попытки рассматривать произведения искусства в ключе этой методики.

[3] Мы для наглядности упрощаем: в реальном художественном восприятии обязательно присутствуют оба момента, но один из них может доминировать, а второй — отступать на задний план.

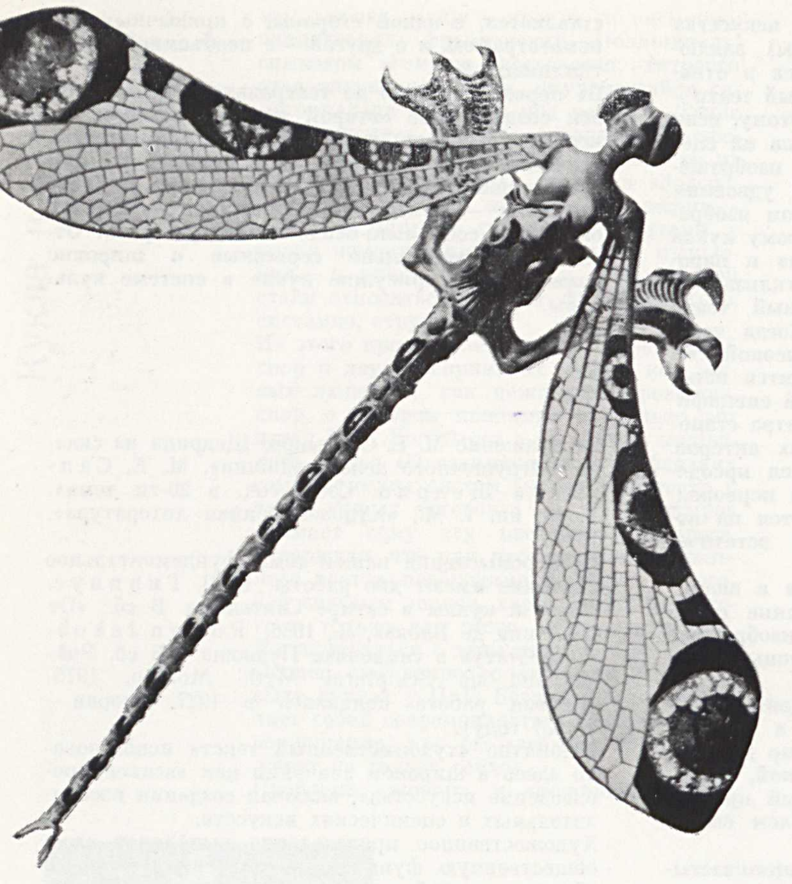
[4] Сравнение это в случае с неподвижной куклой просто не возникает: неподвижную куклу не сравнивают с живым человеком, а играют, что это и есть живой человек; тождество не устанавливается по признакам, а постулируется.

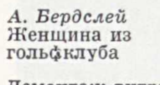
[5] Возможны, в иных системах культуры, и другие связи. Так в японском классическом театре кукла-маска и живой актер органически слиты (См.: Jasuo Nakamura. Noh, The Classical Theater. New York — Tokio — Kyoto, 1971), а сицилианские марионетки связаны с культурой народной лубочной картинки (A. Pasqualino. I pypisisi — liani. Palermo, 1975).

[6] Поэтому настоящий кукольный театр — это не театр, а игра в театр (ср. классический «Обыкновенный концерт» Образцова). Идеалом детского кукольного театра был бы такой, где роль капельдинеров исполняли бы дрессированные бульдоги, буфетчицы были наряжены поросятами или ведьмами в зависимости от пьесы и игра в «как бы в театр» начиналась с порога. Сидящий среди зрителей и заливающийся смехом или слезами крокодил великолепно дополнил бы картину.

«Антитеза» Прекрасной Даме

Зара Минц

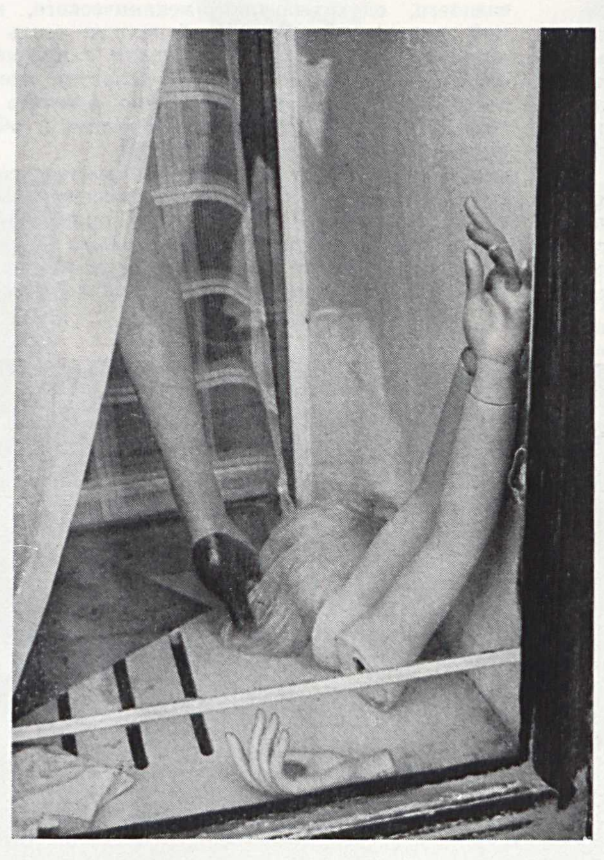




А. Бердслей
Женщина из гольфклуба

Демонтаж витрины





Кукла появилась в творчестве Блока в драматический момент его жизненной, духовной и творческой биографии.

Начало нового века было для 20-летнего поэта временем ослепительных надежд. Порождались они и радостной атмосферой предреволюционных лет, и неповторимым по глубине и яркости переживанием первой любви (к невесте, затем жене поэта Л. Д. Менделеевой), и влиянием «синтетической» философии и философской лирики Соловьева. Лирика Соловьева помогла Блоку объединить все его неясные мечты о будущем в мистическом, но универсальном образе Прекрасной Дамы, Души Мира, которая вот-вот должна сойти на землю и принести «жизнь прекрасную, свободную и светлую» (4, 434) [1] и всему человечеству, и поэту. Ко второй половине первого десятилетия XX века «тех надежд не осталось следа». Шла на спад первая русская революция. Трагедией обернулась семейная жизнь Блока. В утопиях Вл. Соловьева поэт постепенно обнаруживал внежизненную отвлеченность, а потому и невольный обман. Прекрасная Дама, как писал Блок, «в поля отошла без возврата» (2, 7).

Все герои драмы «Балаганчик» (1906) напряженно ждут «Ее» — Прекрасную Даму, Обновительницу жизни. Для мистиков (каким недавно был и сам Блок) «Она» — это Смерть (окончание земного бытия) и вестница о «Новой земле и новом небе», для Пьеро — долгожданная невеста, для его счастливого соперника Арлекина — «подруга»... Но Коломбина, явившаяся на сцене, — ни то, ни другое, ни третье. Она — кукла, картонный манекен:

> А вверху — над подругой картонной
> Высоко зеленела звезда.

Грустная драма героев — это драма обманутой мечты. В течение пьесы свою кукольность, ненастоящесть обнаруживают все почти персонажи. В сцене бала «живой» Паяц оказывается персонажем кукольного театра: «Одному из паяцев пришло в голову выкинуть штуку. Он прибегает к влюбленному и показывает ему длинный язык. Влюбленный бьет по голове паяца деревянным мячом. Паяц перегнулся через рампу и повис. Из головы его брыжжет струя клюквенного сока».

В кукол превращаются и все участники бала: «Маски, неподвижно прижавшиеся, как бы распятые у стен, кажутся куклами из этнографического музея» (4, 20) и т. д.

«Кукольность» в «Балаганчике» — символ всего, притворяющегося жизнью, но внутренне мертвого, ненастоящего; механического, а не органического. Мотив куклы поэтому тесно связан с центральным для пьесы образом мира как театра (в том числе — и кукольного), как «балагана» (2, 369), а людей — как лицедеев, или же масок в маскараде. Во всем происходящем (кроме переживаний «лирического» героя драмы Пьеро) подчеркивается его иллюзорность. Внешний облик вещей не похож на их внутреннюю сущность (как не похожи маски на их носителей). Эта «неправдашная», кукольная природа изображаемого, как известно, особенно подчеркивалась в знаменитой постановке В. Мейерхольда, где мистики были превращены в картонных манекенов, Автора утаскивали за кулисы на веревке, как марионетку, а «игрушечные» декорации взвивались вверх или разлетались на глазах у публики. Такого рода кукольность хорошо известна в театре и литературе. Она ведет к романтизму и романтической иронии — но также и к реалистическому гротеску. Всюду мотив куклы и соответствующая ему манера изображения персонажей (условность движений или неподвижность и т. д.) оказываются способом показа механической, внутренне мертвой жизни, становятся средством антимещанского гротеска. Однако нетрудно заметить, что «кукольность» в таком понимании почти неотделима от иных форм условности в «Балаганчике»: от «театральности», «масочности», «манекенности» — от всего, что несет идею омертвевшей жизни. Есть ли в образе куклы что-то специфическое? В чем особенность и смысл собственно кукольных образов?

В 1910 году, в статье «О современном состоянии русского символизма», Блок выделил в истории направления три этапа: мистическую «тезу», скептическую «антитезу» и «синтез».

«Теза» — это время Первой любви, устремления одиноких мечтателей к Лучезарному Лику Прекрасной Дамы. Но миг земного воплощения идеала еще не наступил. «Небесный» идеал на земле и под влиянием «земной» жизни «изменил облик» (5, 428), сам стал земным. Каким же? Место Прекрасной Дамы в это время занимает новый женский образ — Незнакомка — загадочный «дьявольский сплав из многих миров» (430). Незнакомка — воплощение земных начал — многолика. Она то оказывается бурной и страстной, то кажется поэту бесстрастной, не имеющей никакого содержания — пустой «красавицей *куклой*, синим призраком» (5, 430). Если Незнакомка — загадка земного бытия, то кукла — одна из возможных его разгадок. В «отгадку» входят при этом некоторые признаки, специфические для кукол. Такая кукла — обязательно «красавица»: в этом ее земное, притягательное

начало (которого вовсе нет в образах манекенов, паяцев и других близких к кукле персонажей). Не менее важно, что кукла — «она», женский и только женский образ (в отличие от бесполых манекенов и персонажей кукольного театра, которые могут изображать и «кавалеров», и «дам»). Красивая и «женственная», кукла, однако, внутренне мертва. Блок как бы дважды «умерщвляет» героиню: это — не просто кукла, а еще и «мертвая кукла» (4, 429). Подобное истолкование образа — не только символическое и романтическое. Оно имеет и иное происхождение: Блок использует языковую метафору («кукла» — бездушная красавица), а также традиционный образ русской лирики XIX века.

В этом традиционно-поэтическом значении «кукле» приписывались неверность, изменчивость. Блок (вслед за Владимиром Соловьевым) отождествляет изменчивость (самой «куклы») с изменой — отсюда тема «изменения облика». Кукла — изменившаяся (и изменившая поэту) Прекрасная Дама: у «мертвой куклы» — лицо, смутно напоминающее то, которое «сквозило среди небесных роз» (5, 429).

Наконец, кукла наделена еще одним существенным для Блока признаком: она — игрушка, которой играют. Этот признак очень важен для блоковского творчества. Женский образ в ранней лирике («Стихи о Прекрасной Даме») изображался как духовное движущее начало мира, «Владычица вселенной», от которой полностью зависит судьба лирического «я».

Теперь, став «земной», «кукла» оказалась полностью зависимой от воли «играющего» автора: в мировом «балагане» все подчинено «злой творческой воле» играющего с куклами (и в куклы) художника (5, 429). Однако, кроме названных выше (философско-мистических, литературных, бытовых и общеязыковых) источников трактовки «кукольных» образов, существовал и еще один — глубоко интимный, хотя и порожденный не только обстоятельствами личной жизни Блока.

Русский символизм всегда хотел быть не только искусством или мировоззрением, но и «жизнетворчеством» — программой перестройки жизни по законам Красоты. Реальная жизнь, пошлая и мещанская, должна была, согласно символистской эстетической утопии, превратиться в прекрасное произведение искусства, в котором роль «сюжетных эпизодов» играли человеческие судьбы, а роль «персонажей» — живые люди. В этой «жизненной мистерии» женщинам отводилось огромное место.

Женские «амплуа» были двух родов. Женщина, во-первых, могла быть «декаденткой», «демонической женщиной» (ницшеанский идеал сверхчеловека) или суфражисткой, разрушительницей буржуазной семьи и борцом за женское равноправие. Совсем иного рода идеал видели в женщине и иную жизненную роль предназначали ей символисты-мистики. Воплощение «Вечной Женственности», «Души мира», женщина должна была быть для них объектом рыцарского, платонического поклонения. Такое амплуа подразумевало царственную холодность, недоступность для «земных» страстей [2].

Сильное сопротивление навязываемой ей роли Прекрасной Дамы оказывала Любовь Дмитриевна. Резкий отказ ее от амплуа «Девы, Зари, Купины» был для Блока не только крахом его юношеских мистических «упований», но и началом трагического разрушения жизни.

«Бунт» Любови Дмитриевны представлялся ему не «демоническим» поведением, а «неправильным», искаженным поведением Прекрасной Дамы, «изменившей облик», но не глубинную природу своего «я». Так возникают биографические, глубинно-психологические предпосылки для появления образа бывшей «Девы, Зари, Купины», умершей или превратившейся в «картонную невесту» или куклу.

В уже упоминавшейся статье «О современном состоянии русского символизма» Блок объединил образы умершей Прекрасной Дамы и куклы: в минуты прощания с мистическим прошлым «в лиловом сумраке необъятного мира качается огромный белый катафалк, а на нем лежит мертвая кукла с лицом, смутно напоминающим то, которое сквозило среди небесных роз» (5, 429).

Но приведенная цитата подводит нас и к пониманию еще одного существенного компонента образа куклы. Нетрудно заметить, что нарисованная Блоком картина — не что иное, как скрытая цитата из «Сказки о мертвой царевне» Пушкина:

...Гроб качается хрустальный
В том гробу царевна спит...



Образ спящей (усопшей, мертвой) невесты — один из основных для лирики Блока середины 1900-х годов. Он приравнен Блоком к мотиву куклы. Образ этот, «подсвеченный» не только пушкинской, но и широчайшей фольклорной традицией, имеет важную особенность: он включает в себя представление не только о том, что «спящая царевна» когда-то была живой и прекрасной, но и о неизбежном пробуждении «невесты»-«царевны»-«куклы». От этих образов тянется нить к мотивам спящей Руси («Русь», поэма «Возмездие» и др.), которая также неизбежно должна пробудиться, воскреснуть.

В. Шухаев, А. Яковлев Автопортреты

Если кукла как игрушка — символический образ сегодняшнего состояния «души мира», сегодняшних судеб России, то кукла как актер кукольного театра имеет прямое отношение к пробуждению «спящей красавицы». В письме В. Э. Мейерхольду от 22 декабря 1906 года по поводу постановки «Балаганчика» Блок подробно раскрывает мысль о революционной, разрушительной природе кукольного театра, балагана: «Всякий балаган, в том числе и мой, стремится стать **тараном**, пробить брешь в мертвечине» (8, 169).

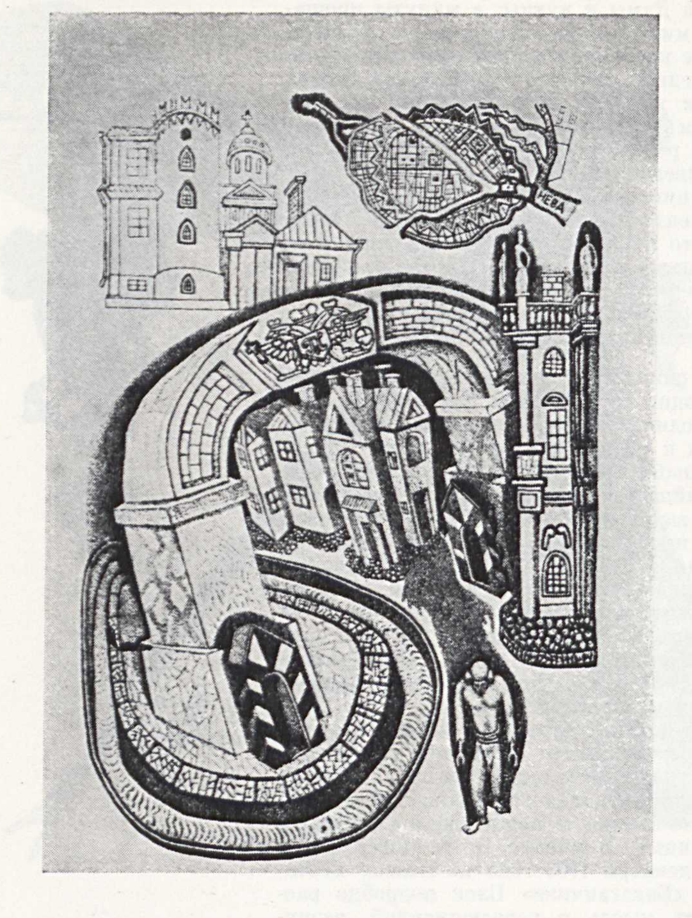
Кукла — образ омертвевшей жизни, достойной лишь романтической иронии. Но кукла как актер кукольного балагана, как гротескный символ этого образа—есть его художественное отрицание и разоблачение. Поэтому-то Блок и считает, что балаган «одурачивает», «надувает» «материю»: притворяясь отображением жизни, он становится ее полным, убийственным отрицанием.

В том же письме Блок любопытно характеризует роль одной из кукол «Балаганчика» — того самого паяца, который демонстрирует свою «кукольность», истекая на сцене вместо крови клюквенным соком. Этот «заурядненький паяц» дразнит рыцаря, у которого сталь меча «покрылась инеем скорби, влюбленности, сказки — вуалью безвозвратно прошедшего, невоплотимого, но навеки несказа́нного» (8, 171). Вот за эту «безвозвратную прошедшесть» и дразнит его беспощадный паяц. Кукла как актер балаганного народного условного театра—и есть то озорное, безжалостно веселое начало, которое осмеивает все «безвозвратно прошедшее» в мире и в самом художнике и, разрушая его, приближает час «вочеловечения» «мертвой куклы» — жизни.

---

[1] А. Блок. Собр. соч. в 8-и томах. М.—Л., 1961. Далее все сноски по этому изданию.

[2] Тип поведения «декадентки» пыталась воплотить З. Гиппиус, писательница, поэтесса, критик. Даже ее нашумевшая манера одеваться — мужской костюм «ядовитых и желтоватых расцветок» — соединяла прихотливость «женщины-змеи» и стремление к эмансипации. Амплуа «демонической женщины» подчинила свою жизнь возлюбленная В. Брюсова Нина Петровская. Разрыв с семьей, бурные увлечения, наркомания, уход в монастырь и гибель — все это, превращенное из литературного сюжета (Н. Петровская «играла» предначертанную ей в брюсовском «Огненном ангеле» роль Ренаты) в реальную биографию, оказывалось не манящe ужасным, а попросту, «всерьез» ужасным. Не легче складывалась судьба и тех женщин, которым предназначалось «высокое» амплуа земного воплощения «Души мира». Борьба за право на земную любовь и счастье Л. Д. Менделеевой или жены А. Белого Аси Тургеневой, их «падения» с небес платонического культа в мир живых страстей тоже обернулись трагедией.



Кукольный мир Тынянова

М. Левина



В прозе Тынянова живут куклы. Место действия его исторических рассказов «Подпоручик Киже» и «Восковая персона» — Петербург, а герои — российские императоры Павел I и Петр I. В них соединены две ипостаси — кукла и человек, два способа существования персонажей, временами подменяющих друг друга. В рассказе «Подпоручик Киже» Павел то уподоблен мертвой кукле, то превращен в глубоко трагичную личность. То Павел как марионетка сидит, «выкатив серые глаза», неожиданно резко вскакивает, щиплет адъютанта; прерывистые, механические движения Павла создают образ кукольной псевдожизни; то он меряет шагами свою комнату, страдает от одиночества и пустоты и хочет «всеобщей любви или хотя бы чьей-нибудь». Его не оставляет ужас пустоты и потаенного предательства приближенных. В монологическом пространстве Павел не вступает ни с кем в разговор, посторонние сюда не вхожи. Павел жестко упорядочивает, пытается систематизировать окружающий мир, создать налаженную работу государственных механизмов и, надеясь уменьшить свой страх, хочет держать в руках все нити.



Е. Кибрик
Иллюстрации к «Подпоручику Киже»

Однако чем сильнее Павел подчиняет Петербург и государство придуманной схеме, тем более вероятным становится случайное ее невыполнение. Павел не только заключает себя в замкнутом пространстве, но и стягивает себя со всех сторон кольцами абсурда, в котором сам он уже играет подчиненную роль, становясь марионеткой в им поставленном театре. Кукольность в Павле появляется при контакте его с государственной машиной. Павел живет в двух пространствах — монологическом и диалогическом. Оставаясь один, он становится живым, страдающим человеком, вступая в диалог, превращается в куклу. Как Каиб в сказке Крылова, который на время покидает государство и оставляет вместо себя куклу, Павел уходит в свой закрытый мир, на престол сажая двойника, заведенного на программу дворцового ритуала.

Петр I, строя Петербург, подчинял себе дикие болотные пространства, упорядочил их линиями улиц, спасаясь от хаоса. Но в рассказе «Восковая персона» Петербург уже построен. В начале рассказа умирает Петр. Умирающий Петр уходит глубоко в себя, в мир памяти, сна и бреда. Ему приходят мысли о неверности его прежних друзей: на кого оставить этот большой корабль, над которым трудился не покладая рук? Не на кого оставить, везде измена. Тема замкнутости, разобщенности, отъединенности становится идеей рассказа и его композиционным стержнем. Рассказ состоит из разрозненных новелл, нарочито не имеющих сюжетного пересечения. Сами персонажи чисто пространственно отделены друг от друга, живут в своих огромных домах, и диалогов в рассказе крайне мало. Люди разобщены и в этическом плане, они предают и продают друг друга. Мир, в котором люди предельно изолированы друг от друга, сидят в своих норах, соотносим с кунсткамерой, где каждая натуралия заключена в свою банку со спиртом. Б. М. Эйхенбаум писал, что у Гоголя маленький человек имеет фантастически замкнутый мир, в котором значительной может стать каждая деталь. Следуя за Гоголем, Тынянов дает кукольно-метонимическое описание действующих лиц. Такое описание тяготеет к балагану, корни которого для модернистской прозы лежат в Гоголе. В. В. Гиппиус заметил, что толпа на Невском проспекте изображена Гоголем в тонах театра марионеток. Персонажи «Восковой персоны» имеют внешность, составленную из марионеточных деталей.

В «Подпоручике Киже» контакты между персонажами носят не только метонимический, а и иной знаковый характер. Внешний облик придворных Павел не разлагает на отрывочные детали, потому что для Павла придворных как людей не существует. Придворные для него — носители значимых функций. Семиотизируются звуки, жесты, дневные часы: он стал чувствовать какие-то тревожные перемены потому, что люди перед ним стали падать в грязь не так. Сама государственная машина, которую породил Павел, работает при помощи знаков. Приказ об отчислении из полка поручика Синюхаева «как умершего горячкою» означает, что Синюхаев мертв, и живая реальность не опровергнет силу бумаги. Традиция изображения в социальной системе солдат как кукол восходит к Салтыкову-Щедрину. Но Тынянов не дает описания кукольности в их внешности, он превращает солдат, как и придворных, в абстрактную государственную функцию. Она не имеет ни души, ни даже тела, все ее действия безотчетно подчинены программирующему приказу. Приказано солдатам сечь подпоручика Киже — и они секут пустое место, приказано отправить преступника в Сибирь — и конвой ведет пустоту. Человек за знаком не нужен. Ведь и Павел не существует в сознании придворных, он весь распадается на цепь знаков. Для Аракчеева форма подписи Павла означает царский гнев. Персонажи знают язык поведения императора ровно настолько, чтобы во имя собственного самосохранения не вызывать с его стороны страх, гнев, немилость. Семиотическое восприятие жеста и детали тела дает образ кукольного балагана.

У маленьких людей Тынянова все сознание поглощено единственной идеей. Эти маленькие люди не угнетены, а страшны. У Михалки есть идея челобитной, для подачи которой нужны деньги, и он продает шестипалого брата Якова в кунсткамеру. Отсутствует и содержание, и выражение содержания — внешность, замененная перечнем кукольно-автоматических движений.

На сломанную куклу похож Синюхаев из «Подпоручика Киже»: «Шел он быстро, все тою же своей военной, развинченной походкой, при которой руки и ноги казались нарочно подвешенными».

После смерти Петра создается его восковое подобие. Воск близко имитирует натуру, стирая различие между объектом и изображением, которое должно существовать в произведении искусства. Ягужинский, придя в мастерскую к скульптору Растрелли, видит восковые фрукты и надкусывает восковое яблоко, теряется, где

реальность, а где искусство. Раскрашенные восковые человеческие фигуры при полном внешнем тождестве с живыми людьми ярко обнажают то, что именно и отличает их от живых людей, — заколенелость и мертвенность.

Если неподвижность скульптуры есть замерший миг, вечно продолжающееся движение, то в восковой фигуре неподвижность тела и мимики, являясь единственной гранью между жизнью и искусством, оборачивается мертвенностью. Художник Растрелли в фигуру вставил оживляющий ее механизм, поднимающий подобие с кресел и заставляющий его делать один и тот же жест. Получился движущийся автомат.

Екатерина отправляет подобие в кунсткамеру, в соседство со всеми прочими натуралиями. Петр попадает в тот мир, который создал своими руками как место для науки, для диковинных экспонатов. Теперь Петр со всеми этими натуралиями — отвалившийся кусок прошлого, никому не нужный и устрашающий. Персона оказывается посредником между прошлым и настоящим России, но не таким посредником, как Медный всадник, стоящий на страже законов петровской России. Восковая персона бессильна и пассивна. В образе восковой персоны совмещены две роли куклы: замена и посредничество. Мотив замены человека изображением идет от романтической темы оживающего произведения искусства и от сатирической темы механизации живого. В «Восковой персоне» романтический ход иронически высвечивается: произведение искусства оживает не магией художника, а своей исходной кукольной конструкцией, которую вложил в нее сам художник. Скульптор Растрелли делает из воска и всадника — макет памятника Петру, но эта фигурка гибнет во время пожара, а восковая персона остается.

Сцена пожара имеет в описании двойную подсветку: полотно — изображение гибели города и балаганный театр, запечатленный на гравюре. Содом, балаган, который оборачивается застылостью и неподвижностью. Пожар этот оказался разыгранным Екатериной, из любопытства давшей ложную тревогу. Катастрофа, конец света, превращенные в балаган, Петербург — в сцену для представления, все это воплощено в картинную застылость. Игра с реальностью, искусственным и никому уже не нужным миром, созданным Петром.

В омертвевшем мире живет и Павел, здесь мертвое тоже занимает место живого, мертвое вступает в контакт с живым. Замок Павла украшают скульптуры. «Химеры по лестницам делал в Павловском дикий Бренна, а плафоны и стены дворца делал Камерон».

Гнев, страх, милость Павел обращает в своем одиночестве сначала к неживому миру, как бы ища у него сочувствия, и сам приобретает сходство со скульптурами. «Во время великого гнева Павел Петрович приобретал даже некоторое наружное сходство с одним из львов Бренны». У Белого весь Петербург подобен огромному пустому дому Аблеухова и уставлен скульптурными фигурами. У Тынянова Петербург становится оживающим изображением балаганного театра—в «Восковой персоне»; или же Петербург превращается в пустую сценическую площадку, которая уподоблена плацдарму для муштры солдат, и поэтому на ней не существует декораций — в «Подпоручике Киже». Она центр притяжения России, и странствующий Синюхаев в конце концов снова входит в Петербург, где и исчезает, рассыпается в прах, как и было ему велено в приказе. Петербург становится у Тынянова обобщенным образом России, где люди заменены куклами-подчиненными и куклами-правителями. По Тынянову, мир Петербурга искусствен, сделан сначала Петром, потом Павлом. Сделан потому, что был страх перед живой необъятностью мира. И оба императора оказались за железными прутьями клетки, которую соорудили своими собственными руками. Павел заключен в своем замке, Петр — в кунсткамере. А вокруг — кукольный Петербург.

Семантика архитектуры вертепного театра

(Фрагменты доклада О. М. Фрейденберг, прочитанного в Академии материальной культуры 20 мая 1926 года)

Журнал «ДИ СССР» уже имел случай познакомить читателей с научным наследием советского филолога Ольги Михайловны Фрейденберг (См. «Семантика первой вещи», «ДИ СССР», 1976, № 12).

Сегодня мы предлагаем вниманию читателей фрагменты другой работы ученого, тема которой отвечает проблематике номера.

Речь идет о записи доклада, посвященного семантическому анализу структуры древнего кукольного театра («вертепа»), загадочное трехэтажное строение которого до сих пор продолжает интриговать специалистов.

Сопоставляя архитектуру «вертепа» с разнообразными явлениями материальной и духовной культуры древности, автор выявляет общую смысловую сущность этих явлений, стремится разгадать содержание тех изначальных мифологических представлений, которые отразились в структуре вертепного театра и в этом виде дожили до наших дней.

Доклад был зачитан в узком кругу специалистов. Готовившаяся О. М. Фрейденберг для печати работа «Семантика постройки кукольного театра», снабженная научным аппаратом, мало доступна широкому читателю и ждет своего опубликования в специальном научном издании *.

Тем не менее, представляется, что данная публикация привлечет внимание как читателей, занимающихся проблематикой кукольного театра, так и всех, кто следит за работами в области семантики народного искусства.

То, что это исследование принадлежит перу филолога, очень показательно. Тут важно не просто знание древних языков и умение ориентироваться в античных памятниках: важно, что к «вещи», к постройке, автор подходит как филолог к связному тексту; всякую предметную деталь рассматривает как слово, имеющее наряду со своим сегодняшним смыслом и своей историей еще и так называемую «этимологию». «Этимология» вещи, то есть значение «по происхождению», уже не актуальное для нынешней функции, совершенно стертое историей и утраченное в многочисленных позднейших переосмыслениях, может быть восстановлена, утверждает своим докладом филолог: она законсервирована в самой форме этой вещи.

...Из всех разновидностей кукольного жанра я считаю самым типичным малорусский театр марионеток, называемый «вертеп».

Как известно, репертуар его и приуроченье чисто рождественские: под Рождество, в сопровождении коляды, его обносят из дома в дом и дают представление рождественского эпизода с Иродом и поклонением пастухов [1]. Некогда — а может быть, всегда, параллельно — этот жанр «шопки», «хлева», «вертепа» разыгрывался внутри самого храма; в церквах стояли миниатюрные ясли и куклы, и духовенство произносило из-за алтаря кантики за богородицу, Иосифа и пастухов [2]; в некоторых странах мы можем найти такое явление в церкви еще в середине XVIII века [3].

Шопка эта к Рождеству выносилась из церкви, и до последнего дня масленицы ее носили по деревням и городам. Какова была она, мы знаем по белорусскому и малорусскому вертепу: домик в два этажа с третьим, мезонином, увенчивающим [его] как бы в виде чердачка, со звездами на фронтонах, с колоколом в первом этаже.

Характерен вид двухэтажной, с мезонином, дачи, с решетчатыми балконами на каждом этаже, с окнами в двух боковых флигелях; но изумительно, что такая закрытая, чисто внешняя постройка нужна для кукольного театра, и что действие его разыгрывается не на открытой сцене, а извне домика, в невыгодной узкой площади балконов, замкнутой двумя боковыми флигелями и обведенной снаружи решеткой.

Постройка начинает интриговать все больше, когда оказывается, что место действия и содержание действия строго соединены между собой, и в этой связи так канон неподвижны: в нижнем ярусе всегда дается бытовое содержание пьесы, комическое и циничное, с изображением Ирода, черта и Запорожца, то есть того же Петрушки; а в верхнем ярусе всегда локализируется часть мистериальная, где выводится богородица с младенцем, св. Иосиф, ангелы, поклонение пастырей [4].

Этот домик несут церковники, и мальчики сопровождают его с колядой и звездой — бумажным разрисованным светилом, внутри которого горит свечка [5]. Домик ставится на стол, куклы приводятся в движение и раздается кантик, состоящий, смотря по сцене, то из хоровых молитвословий, то из стихотворного диалога, а то и из циничных присказок [6]. Все элементы кукольной драмы сохранены в таком вертепе и просятся для изучения своей типичностью: тут народный элемент Петрушки-запорожца, театральный, бытовой-рождественский, элемент процессии и обхода и, наконец, храмовый. Ведь местопребывание этого домика было в церкви, и сперва он — просто ящик, тот ящик, который выставлялся в западных церквах с изображением рождества и поклонения волхвов, а у нас назывался «раек» и показывал через стекло передвижные картинки о грехопадении, а там и светские, под рифмованный речитатив «раешника», зачастую совершенно обесцененный [непристойный] [7]; словом, домик в виде ящика, частично типа «райка» или Героновского pinax'a [8], с двумя дверными створками, который становится затем переносным театром марионеток, перевозится на телеге [9], ставится на стол и сопровождается кантикой со стороны (в средние века такой стол носили с собой).

...Мне не приходилось читать работы, которая сближала бы театр и церковь архитектурно и показывала бы их тождество чисто вещественное.

Вертеп впервые раскрывает передо мной эту простую, совершенно осязаемую, наглядность. В самом деле, ведь перед нами храмовый ящик — явление хорошо нам знакомое и по античности, языческой и библейской, и по церковной археологии. «Эдикулы», ковчеги, дарохранительницы — нам стоит это сказать, чтоб идея храмового ящика начала обрисовываться перед нами. «Эдикул» [10] — вот сразу перед нами и маленький дом, и комната-ниша, и храмик. Это тот же шкап с imagines [изображениями предков] — наш раек, наш вертеп и наш театр марионеток, с теми же изображениями богов или святых внутри, с той же формой церковки, церковного домика-ящика, который тоже пребывает в храме и — что особенно показательно — иногда стоит на храмовом столе [11]. У греков это naïscos — в виде ниши ли со статуей, или просто храмика; но зачастую такой naïscos сливается по форме с гробницей, с надгробным памятником усопшему [12]. Здесь, в этом храмике, местопребывание божества (это его doma, oicēma, armarium, hermarion), хотя нами оно воспринимается то как домик, то как жилище бога, то как ящик, шкап [13]. Храмики эти выносные:

* Архив О. М. Фрейденберг хранится в Ленинграде у Р. Р. Орбели. Научный аппарат и переводы цитат в настоящей публикации подготовлены по архивным материалам Н. В. Брагинской.

в торжественных случаях они передвигаются на телегах или переносятся на плечах. Геродот воспроизводит перед нами одну такую картину он описывает религиозный праздник, во время которого на телеге перевозят из одного храма в другой маленький храмик, а в нем деревянное и позолоченное изображение Гелиоса [14].

...Итак, телега, на телеге храм, в храме божество...

По недостатку места мы опускаем часть доклада, где О. М. Фрейденберг анализирует структуру античного жилища в его семантических пересечениях с храмом (как «домом божества») и гробницей (как «домом умершего»). Привлекая для анализа материал римских похоронных обрядов («в их зрелищной части»), она заостряет внимание на тех их деталях, которые аналогичны структуре вертепного действа: в обряде collocatio, например, усопшего или его созданное изображение («как ту же куклу») клали на высокий помост-телегу, а рядом пели печальные или прославляющие песни («как тот же кантик третьего лица») [15].

В другом описании мы видим римскую площадь, на которой — возвышение, на возвышении — домик, и там — ложе с изображением покойного [16]**; в третьем — актеры в масках изображают усопшего, стоя на телеге** [17]**, и так далее.**

Все эти материалы дают автору возможность провести семантические сопоставления: в осмыслении древних жилище, телега, храм, подмостки, ложе и стол выступают в одной роли — на них или в них помещается кукла «как божество-покойник-актер».

...Но и целла вообще, святилище языческого храма, где находится (обычно в темноте) изображение божества — не есть ли тот же ящик с куклой в роли бога или богини? — Конечно да.

Здесь мы подходим к явлению cystai mysticai [тайных священных ящиков или корзин], как домов божества, которые засвидетельствованы для всех почти народов [18]. Классический пример — библейский ковчег, который почитался еще до нахождения в нем скрижалей: такое жилище божества со статуей его или фетишем есть тот же зачаточный вертеп с куклой.

Правда, ковчег дублируется священной палаткой [называвшейся «скинией»], и уже в ней находится изображение бога или ковчег [19]. Но и храм языческий имел своим центральным помещением целлу, в которой находился эдикул божества — возвышенное место, прикрытое балдахином, та же палатка [20]. И как эдикул становится храмом в храме, так становится и ковчег, когда его переносят в святое святых [21]. И как эдикул, казалось бы, непонятно, сохраняет форму гробницы, а целла идею темного склепа, так и святое святых, кубической формы, лишенное света, выходящее на запад, являет то же самое жилище мрака [22]. Только раз в году заходит сюда первосвященник—в день очищения [23]: как и всякое святое святых, оно ábaton и ádyton [заповедное, запретное место] [24]. Но потому ли, что смертным нельзя видеть божьего лика, что препятствуют грехи? — Нет, темное жилище божества, выходящее на запад, запретно потому, что идея его — идея преисподней, и что в царство смерти, где живет бог света, заходить нельзя именно смертным [25].— И вот еще раз кукла в гробу, изображение покойного в храмике, шкапике или атриуме.

*

Идея храмового ящика окончательно раскрывается нам в обиходе христианских церквей.

Нам достаточно вспомнить, что здесь ковчеги являются дарохранительницами [26], чтобы понять идею божества, олицетворяемого вином и хлебом <...>.

Мы получаем еще два подспорья — одно в замене изображения божества непосредственно трапезой, как его параллельным олицетворением; второе — в местоположении таких трапезных сосудов на престоле.

Я напомню, что престолом (на Западе — алтарем) является обыкновенный стол на четырех столпах («трапеза» и «трапедза священная», или «святая») [27], стоящий и сам на возвышении (пресвитерионе), посредине алтаря, куда нельзя входить никому из мирян [28]. У католиков над алтарем спускается балдахин, а сам он (продолговатой формы) покрыт белыми полотняными покровами; к его возвышению ведут ступени [29]. У православных балдахин над престолом (на четырех колонках) называется «киворий» (но киворий есть и дарохранительница); и здесь престол одевается в две одежды — нижнюю, сорочку («катасарка»), и верхнюю, платье («эндите»), чьи цвет и материал соответствуют ризе священнослужителя. На Западе престол закрывается занавесами между столбами кивория; на Востоке это «парапетасма», занавес в дверях решетки, отделяющей алтарь от средней части храма [30].

Мы получаем ряд семантических тождеств: божество олицетворяется в еде и питье, сосуд уподобляется ящику и храму, стол, на котором лежит божество, символизируется «небесным местом» и одновременно «гробом»; символика прямо называет его «телом Господа» [31] и ставит знак семантического равенства между божеством, столом, небом и гробом; но, скрытый балдахином, этот стол отождествляется и с сосудом, где пребывает божество [32]. Одежды стола, состоящие из нательника и верхнего платья, говорят еще раз о нем, как о божестве [33]; его сорочка уподобляется савану (плащанице) мертвого бога, его верхняя одежда — одежда священнослужителя, олицетворяющего бога живого [34]. Наконец, и эти покровы дублируют только завесы, преграды и то покрывало, которое осеняет божественный стол (высоту) сверху в виде шатра ли кивория, балдахина или палатки [35].

Мы получаем семантический ключ к нашим вопросам. Теперь погребальный помост, катафалк, с его ложем-гробницей, высоким столом и пологом [36] предстает нам в виде престола. Стол с возлежащим покойником и пиршественный стол с трапезой, на который ставится подвижная фигурка мертвеца или кукла в гробу — оказывается дублером той же идеи алтаря с лежащей на нем жертвой, или престола с «телом господним», с божественными хлебом и вином.

Таким образом, кукольный театр на столе, по идее — те же куклы-мертвецы на столе пиршественном.

...Балаган на ярмарке, сохраняющий кукольный театр Петрушки и раек дольше, чем средневековые соборы, в чистом виде передает эту идею.

Здесь мы опускаем несколько фрагментов доклада, содержащих новые ряды сопоставлений структуры вертепной постройки с деталями древних культов.

Рассмотрев семантику закрытого вертепа (в отличие от открытой сценической площадки), О. Фрейденберг переходит к анализу вертепного действа и трехчастного членения постройки, проводя аналогии с циклом религиозных процессий и трехчастностью связанной с ними архитектуры. Религиозная процессия трактуется как действенное воплощение появления и «выхода» светового божества.

«Но отсюда — один только шаг до идеи передвигающегося храма-ящика и до обноса его в религиозных процессиях...»

...Процессия эта воспроизводит движение солнца по небесному океану [37]. Библейские образы сейчас же нам помогут: солнце, скажут они имеет в небесах свой шатер, а оттуда выходи оно свершать свой путь, подобно жениху [38]. Это путь — добавит Геродот — Гелиос совершит телеге, находясь в храмине, и из одного святилища проследует в другое [39]. Иллюстрации.. [даст Герман] Узенер: он изобразит Гелиоса плывущим по небесному океану в огромной чаше, или скачущим на огненной колеснице, той же телеге [40]. Как жених, выходит из шатра в путь солнце: как солнце, на колеснице-телеге движется жених в брачный шатер [41]. Восход солнца — выход его, закат — прибытие; выход из небесного шатра и прибытие снова туда же, в свое жилище, в место мрака [42].

Итак, жилище божества — это темная гробница, со ступенями в небесную высоту, с космическим балдахином будущего выхода, — скиния и алтарь. Когда же божество в движении, его храмом служит корабль или телега, та же высота и то же закрытие ящика-гроба, но на колесах [43]. Но Геродот дал слишком общую картину земного продвижения солнца.

Образнее и конкретней показывает ее обряд римских триумфов, в земном виде воспроизводящий выход солнца и закат в свое жилище [44]. Перед нами, прежде всего, высокая стена, с тремя дверьми и сводом — полный образ неба и солнечного выхода [45], средняя дверь выше двух боковых. Эта стена, эта триумфальная арка-троица, служит обозначением и разделением двух миров; по ту сторону — жилище мрака, по эту — света. И вот солнечное божество, в светлых одеждах и венке, въезжает на солнечной колеснице-телеге, круглой и позолоченной, запряженной четверкой белых лошадей [46]. Царь, олицетворяющий это божество, в одежде Юпитера Капитолийского, въезжает через средние царские ворота арки, но въезжает, как победитель [47], как существо, поборовшее темную силу мрака в кровавой схватке; торжественно и радостно въезжает он, продвигается в пышной процессии по всему городу и следует прямо в храм Юпитера [48].

Но что представляет собой выход архиерея через царские врата иконостаса, как не ту же идею? Мы видели, что алтарь с балдахином, с



Вертеп и задняя сторона вертепного театра

гробницей внизу, в одной недвижной форме запечатлел идею жизни солнечного божества, из мрака переходящего в высоте к небесному свету, чтоб снова опочить в жилище мрака. Преградой между этим святым святых, алтарем как царством смерти и между миром во-вне является стена иконостаса, в базиликах — триумфальная арка, состоящая из трех дверей (большей, царской, посредине) и изображений божества [49]. В этой преграде имеется еще и занавес, который раскрывается и являет «святые дары», то есть то же божество [50]. Дрóмена [51] его — это мистерия смерти и преодоления смерти, закрытия и раскрытия небесных дверей и небесных завес [52], выхода и ухода священнослужителей...

*

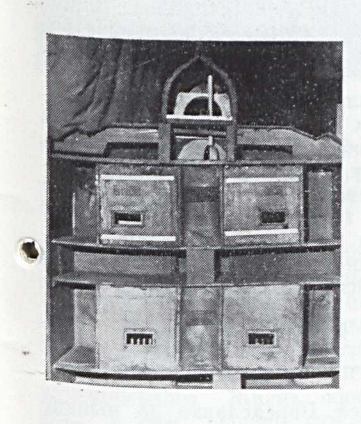
Теперь совершенно объясняется роль телеги и корабля, как передвигающегося храма и шествующего божества.

...Корабль и телега — первые храм и театр. Доныне с древнейших времен, средняя часть храма называется кораблем; в базиличных постройках, древнейших по типу, храм состоит из трех кораблей, и корабль средний выше и шире двух боковых [53]. Здесь мы имеем идею той же триумфальной арки и иконостаса, только проявившуются не в формах стены, а всего корпуса постройки.

...«Храм» по-гречески значит «корабельный», «кораблевый», зависимый от корабля [54].

А телега — это первый греческий театр. Трагедия зародилась на телеге Фесписа, который разъезжал с набеленными дрожжами актерами с места на место [55]. Происхождение комедии обязано телеге: она зародилась на сельских праздниках, среди веселой и непристойной пе-

ребранки, которой осыпали друг друга сидевшие в телегах [56].
Как театральные подмостки, телега существует вплоть до новых веков рядом со сценой. В Греции это «эккиклема», высокие подмостки на колесах, с находящимся на них «троном» [57]. Эта эккиклема вводилась на сцену и показывала, по позднейшему осмыслению, происходящее внутри дома; но ее назначением более древним было привозить на себе (в трагедии) убийц и трупы убитых [58]. Библейский образ тоже знает такой трон на колесах, и как характерно, что он мыслит себе его находящимся рядом с креслами судей, в окружении огненной реки, точь-в-точь судейские базилики с трибунами [59]! В средневековой Англии, рядом со сценой, находятся высокие подмостки на колесах, «педжант»—подвижная колесная эстрада из двух этажей [60]; в Испании праздник «тела Господня» — вполне понятно для нас — назывался «праздник повозок»; такую телегу с актерами описывает Сервантес в «Дон-Кихоте».
Но здесь снова мы возвращаемся к исходному пункту, к кораблям-телегам религиозных процессий. Однако возвращаемся с пониманием, и самое отсутствие у некоторых культурных народов театра воспринимаем теперь, как наше условное и далеко не верное впечатление. У всех народов, имевших храм, религиозные процессии, похоронный кортеж и свадебный поезд, у всех народов, имевших культ корабля и телеги, «театр» существовал.
И когда в Греции появляется телега Фесписа, в праздник бога Диониса переезжающая с места на место, с действом о побеждающем смерть божестве, она есть тот же храм с божеством, та же поистине телега Фесписа, [т. е. «божественного»].



*

И храм и театр совершенно тождественны и в виде своих одинаковых вещественных форм, и в действенном воспроизведении одной и той же дромены о божестве, и в первоначальных способах осуществления этой идеи. Если мы вправе сейчас же начать поиски престола, как вещественной локализации идеи о божестве, преодолевающем смерть и в смерть уходящем, то мы найдем сразу «сцену», сочетание шатра (или балдахина или скинии) с возвышением помоста и с подземной криптой [61]. Ищем ли мы иконостас, как преграду между смертью и светом, и двери, как символический выход божества, — мы находим, действительно, проскений, — и в значении стены перед сценой, и в значении занавеса, — с тремя дверьми, из которых средние, царские, выше двух боковых [62]. Недаром храмовый престол сливался то с погребальным ложем и балдахином катафалка, то со столом, крытым покрывалом, с возлежащими на нем едой и питьем: театральные подмостки представляют собой стол, и актер, олицетворявший божество, взбирался сюда и здесь совершал действо [63], — живой актер, замененный марионеткой в рассказе Петрония [64]. Идея троицы в дверях триумфальной арки, иконостаса и проскения дублируется здесь идеей горизонтальной троичности (скена с двумя боковыми параскениями, в храме — целла и два пастофория) рядом с троичностью вертикальной (три яруса или этажа [65]). Загадочное устройство кукольного театра обретает смысл в театре Диониса (где нижний этаж — для героев, верхний — для богов [66]), а театр Диониса во многом получает объяснение в формах «народного», кукольного театра.

Хотя доклад в основном посвящен постройке вертепа, автор естественно затрагивает и обитателей «храмового ящика», то есть действующих лиц кукольного театра. Изложение «кукольной» части доклада сводится, в основном, к следующему: божество, вокруг которого вращается обрядовое действо, оказывается куклой, которая тем самым является первичным «актером». Автор стремится показать, что кукольный театр — единственный театр, где первенствует божество не мужское, а женское (марионетка — от имени Мария) «и, тем самым, он древнее чем обычный для нас театр, обычного типа, Диониса». В этом кукольном театре актер — «не куколен» в том смысле, что он не несет в себе принципиальной кукольной уменьшенности. Это — кукла «в натуральную величину»; к маленькой марионетке позднейших времен она относится как храм к храмику.

Итак, вертеп оказывается тем же миниатюрным театром и храмом; подобно алтарю, состоящему из крипты, высоты и сени, он делится на три семантических этажа, на ярусы «низменной земли, видимого мира и небесной обители» [67]. Его два побочных флигеля — параскении, его балконы — проскений и логейон [68], и действия кукол разыгрываются на узком, замкнутом и внутреннем пространстве, — бессмысленно с точки зрения «здравого смысла», но семантически закономерно.

Материал подготовлен С. Смык

---

[1] Веселовский А. Н. Старинный театр в Европе. М., 1870; Морозов П. О. Очерки из истории русской драмы XVII—XVIII столетий. СПб, 1888, с. 81—82; Галаган Гр. П. Малорусский вертеп.— «Киевская старина», Киев, 1882, № 10, с.. 1 слл.; там же 12; Перетц В. Н. Кукольный театр на Руси. СПб, 1895 (компиляция) и др.
[2] См. Веселовский, Старинный... с. 27.
[3] Magnin Ch. Histoire des Marionnettes en Europe depuis l'antiquité jusque à nos jours. P., 1852.
[4] Так в кукольном театре не только Украины, но и Польши и Белоруссии: Морозов, Очерки..., с. 83.
[5] Там же, с. 83; ср. описание австрийского Christschau там же, с. 81. Морозов, Очерки..., с. 81, 85; Галаган, Малорусский..., с. 10 слл.
[6] Дон-Кихот, II, 25—26 [Хитроумный идальго Дон-Кихот Ламанческий, пер., под редакцией Б. А. Кржевского и А. А. Смирнова, т. II, М.—Л., 1934].
[7] В нижней Австрии церковный сторож с двумя мальчиками в красных стихарях носят из дома в дом ящик, который называется Christschau: передняя стенка снимается и видны ясли, с девой и новорожденным. Над вертепом — ангелы и, звезда, Морозов, Очерки..., с. 80. Мальчики поют, сторож дает объяснения, Морозов, Очерки..., с. 81. Раёк — тот же вертеп, лишь с Paradeisspiel. См. Тихонравов Н. С. Начало русского театра.— «Летописи Русской Литературы», 1861, т. III, кн. 5, с. 26; Веселовский, Старинный..., с. 398 сл.
[8] [Древний ученый Герон Александрийский описывает механический театр, состоящий из pinax'a (что буквально значит «доска») с двумя дверцами, за которыми помещаются куклы-автоматы т. е. марионетки, изображающие мифологических персонажей. См.] Schöne R. Hyginus und Hero.— "Jahrbuch des keiserlichen deutschen archäologischen Instituts", Berlin, 1890, Bd V, S. 73 ff.
[9] Дон-Кихот, II, 25—26.
[10] Эдикулами назывались и сидения на высоте. Они имели ложа для богов и царей; отсюда римские императоры смотрели на состязания, Suet. Aug. 4—5, Claud. 4, Domit. 13.
[11] Dio Cass. 39. 20.
[12] Polyb. VI. 53; Plin. H. N 35, 2; Petr. Sat. 29; Bötticher C.G.W. Die Tektonik der Hellenen, Potsdam, 1852, S. 253.
[13] Особенно близки вертепу так называемые zoa lìthina — маленькие храмики-ящики со статуэтками: Bötticher, Die Tektonik..., S. 261. По-видимому, сюда принадлежат и глиняные фигурки-сирены, внутри которых находились изображения богов, Plat. Symp. 215 b.
[14] II, 63.
[15] Dio Cass. 56, 3—4, Epit. 74, 4, 2; Plut. Sulla 38, 1; Suet. Caes. 84; App. Bell. civ. II, 147; Amm. Marc. XIX, 1, 10 etc. Laudatio funebris [похвальное слово, хвала умершему] на агоре и плач у парадного ложа, где лежит изображение покойного, освещает и Феокритовы Адонии (Idyl. XV).
[16] Ср. Herodian. IV, 2, 2; Dio Cass. Epit. 74, 4, 2.
[17] Polyb. VI, 53—54. Ср. на римских похоронах восковую куклу вместо самого императора.
[18] Benzinger Imm. Hebräische Archäologie, Freiburg i. B.— Leipzig, 1894, S. 3 f.
[19] Exod. 33, 7 sqq.
[20] О космогоническом значении высоты, шатра и дома см. у Eisler R. Weltenmantel und Himmelszelt, München, 1910, S. 618.
[21] [В Библии «святое святых» (или «святая святых») — это часть Иерусалимского храма, куда первосвященник мог входить только однажды в год: Exod. 26, 33—34. О. М. Фрейденберг употребляет данное выражение шире, распространяя его и не на библейские реалии.]
[22] Benzinger, Hebraische... S. 377; 243 ff.
[23] Exod. 30, 10; Lev. 16, 2; 34. Смерть считалась скверной, очищение, первоначально, есть уничтожение смерти. Ср. Lev. 20, 1; 11; 22, 4.
[24] Так, место погребения ипостаси Юпитера, Фламена Диалиса, становилось ádyton. Что ádyton есть преисподняя, видно из многочисленных античных примеров местонахождения его под землей: Paus. II, 2; VII, 27, 7; Herodot. 1, 159 и мн. др. Культ богов с таким ádyton носит явный хтонический характер, Bötticher, Die Tektonik... S. 312. Античный храм, вообще, слит по идее с могилой, Clem. Alex. Prot. 39: «...храмами они называются благозвучия ради, а на самом деле — это могилы, т. е. могилы прозваны храмами». Ср. Arnob. Adv. nat. VI, 6; Diod. IV. 79.
[25] Первосвященник должен не входить в течение года в святое святых, «чтобы не умереть» (Lev. 16, 2). Ср. смерть сыновей Аарона, внезапно умерших в святилище «пред лицом Господа»; с тех пор входить можно было Аарону только раз в году (Lev. 16, 1—2). Здесь ясна связь между входом в святое святых и смертью. И. Г. Франк-Каменецкий добавляет, что первосвященнику, входившему в день очищения в святое святых, избирался заместитель, и возвращение первосвященника праздновалось как радостное событие.
[26] [В дарохранительнице как предмете церковной утвари помещались святые дары, т. е. хлеб и вино причастия].
[27] [«Трапедза» по внутренней форме переводится как «четвероногая»].
[28] Покровский Н. В. Происхождение древнехристианской базилики. Церковно-археологическое исследование, СПб, 1880, с. 150 слл.; Lange C. Haus und Halle. Studien zur Geschichte des Antiken Wohnhaus und der Basilika, Leipzig, 1885, S. 300.
[29] О символике ступени неба см. Fries C. Studien zur Odyssee.— "Vorderasiatische Gesellschaft. Mitteilungen", Berlin, 1910, Jg. 15, № 2, S. 92 ff. О небе-лестнице, находящемся на высоте или на подмостках заднего фона, см. Driesen O. Der Ursprung des Harlekin. Ein Kulturgeschichtliches Problem, München-Weimar, 1904, S. 83.
[30] Покровский, Происхождение... с. 167.
[31] Покровский, Происхождение... с. 159; Пселл у Беттихера (Bötticher, Die Tektonik..., S. 292): «незримые завесы, скрывающие то, что в заповеданном месте»; ábaton [то, куда нельзя войти]=ádyton, ápsayston, athéaton anáctoron [заповедный, неприкосновенный, незримый чертог]. О завесах перед идолами см. Paus. VII, 2.
[32] Eisler, Weltenmantel..., S. 230 ff.
[33] Греки и римляне тоже одевали алтарь в покровы.— Ср. обычай танцевать с брачной сорочкой невесты вокруг стола, вскакивать с нею на стол и пр.; Маркевич Н. А. Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян, Киев, 1860, с. 139. О символическом значении стола: Saintyves P. Essais de folklore biblique. Magie, mythes et miracles dans l'Ancien et le Nouveau Testament, P., 1922, p. 253 sq; о космогоническом: Eisler, Weltenmantel..., S. 46 ff.; идея покровов, завесы, одежд в связи с сосудом такая же, S. 230 ff. По Eisler'у, первоначально космическая одежда одевается на живое дерево (S. 594 f), ср. первичный храм с деревом-алтарем (Benzinger, Hebraische..., S. 377, 379) и орфическое представление о Земле как о сосне, на которую Зевс набрасывает покрывало (Ферекид у Clem. Alex. Strom. VI, 6, 53). См. Gothein M. Der Gottheit lebendiges Kleid.— "Archiv für Religionswissenschaft", 1905. Bd IX, S. 337 ff.
[34] Покровский, Происхождение..., с. 159. Нагляднее всего престол уподобляется божеству при обряде освящения храма, когда его новая деревянная доска умывается теплой водой, утирается, напояется вином и розовой водой, умащается миррой и одевается в сорочку, подпоясанную веревкой, и в верхнее платье (см. «Чин освящения храма, от архиерея творимого»).
[35] Gothein, Der Gottheit..., passim; Айслер рассматривает покров и шатер в космическом аспекте, как Himmelszelt: Eisler, Weltenmantel..., S. 321 ff. Он хорошо трактует разрыв храмовой завесы как смерть Христа (S. 252). И. Г. Франк-Каменецкий видит параллелизм в идеях смерти — разрыва храмовой завесы и разрывания одежд Христа.
[36] Ложе еще и теперь во Франции, например, рудиментарно имеет полог.
[37] Dieterich A. Sommertag.— in: "Kleine Schriften", Leipzig-Berlin, 1911, S. 120 ff.
[38] Ps. 19,6—7 (18,6).
[39] II, 63.
[40] Dieterich, Sommertag..., S. 131.
[41] Suid. s. v. zeýgos hemionicón e boïcón; Poll. X. 33; Phot. s. v. clínis; на вазовой живописи см. Lorimer H. L. The Country Cart of Ancient Greece.— "The Journal of Hellenic Studies", 1903, v. 23, p. 133. Ср. обычай обводить жениха трижды вокруг брачной телеги: Маркевич, Обычаи..., с. 134. В Греции новобрачный получал обладание молодой, когда сжигалась ось брачной телеги. Plut. Qu R. 29. Брачный шатер — та же скиния. Об ее космогоническом значении см. Eisler, Weltenmantel..., S. 598. По Марру (Марр Н. Я. Средства передвижения, орудия самозащиты и производства в до-истории (к увязке языкознания с историей материальной культуры), Л., 1926, с. 231), шатер, жилище и небо синонимичны.
[42] Baudissin W. Sonne. in: "Realencyclopädie für protestantische Theologie und Kirche". Leipzig, 1906, Bd 18, S. 490 f.; Франк-Каменецкий И. Г. Пережитки анимизма в библейской поэзии. в кн. «Еврейская мысль», Л., 1926, с. 78 сл
[43] Афиней (V, 202) описывает процессию в честь Диониса, где на телеге провозится изображение божества в огромном храме-беседке, под балдахином. Ср. Diod. 17, 5; Hesych. s. v. caliaí. Характерной является и римская «тэнза» — повозка, на которой перевозились изображения богов для присутствия на цирковых играх. Священный объезд богини в телеге, крытой покрывалом, описывает Тацит, Germ. 40. Греческая сакральная телега изображалась с таким же «ковром» на вазах, Dümmler F. Skenische Vasenbilder.— "Rheinische Museum für Philologie", 1888, Bd 43, S. 355 ff. О семантическом тождестве телеги-корабля-колеса-неба см. Марр. Средства..., с. 35—38.

[44] Блестящие страницы на эту тему написал К. Фриз (Fries. Studien..., S. 26 ff.)

[45] О семантике свода, как неба, и двери, как зари и утреннего проявления неба, см. Марр Н. Я. Первый средиземноморский дом и его яфетические названия у греков — mégaron, у римлян — atrium.— «Известия Академии Наук», 1924, с. 233.

[46] Fries, Studien... S. 31 ff.

[47] Invictus — эпитет солнца, Usener H. Keraunos.— "Rheinische Museum für Philologie", 1905, Bd 60, S. 468 f.

[48] Fries, Studien..., passim; Wissowa G. Religion und Kultus der Römer, München, 1902, S. 363, 384; Mommsen Th. Römische Forschungen, Berlin, 1864—1879, Bd II, s. 42 ff.

[49] История иконостаса и базиличной арки у Покровского. Покровский. Происхождение..., с. 67 слл., 181.

[50] Так библейский ковчег отделен от святилища завесой, Exod. 26, 33. См. о космогоническом значении такого занавеса Eisler, Weltenmantel..., S. 252 f.; об идее небесной стены там же, S. 620. Тот же занавес и закрытие святыни и в античном храме, Bötticher, Die Tektonik..., S. 257.

[51] [«Дромен» (или «дромена») — термин, применяемый к мистериальным и вообще культовым представлениям. Буквально значит «то, что свершается», «то, что делается», «деяния»].

[52] Таков параллелизм смерти и разрыва храмовой евангельской завесы, ср. Eisler, Weltenmantel.... S. 252; Saintyves. Essais..., p. 425.

[53] Lange, Haus..., passim; Vitr. 1.

[54] Нужно помнить, что наосом [кораблевый] называлась в языческом храме именно целла, где находилось изображение божества (святое святых).

[55] Horat. Ars 276—277:

Феспис, который возил представленья свои на телеге.
А исполнителям их он суслом вымазал лица.
[пер. М. Л. Гаспарова]

[56] См. Suid. s. v. tá ec ton hamáxon scommata.

[57] Poll. IV. 128.

[58] См. Soph. Ant. 1293, El. 1458, Ai. 344; Eur. Her. f. 1029, Hipp. 818; Eusthat. Il 18, 477; Sch. Aesch. Eum. 64, Choeph. 973; Schol. Soph. Ai. 346; cp. Aristoph. Ach. 407, Nub. 184; Schol. Aristoph. Thesm. 95, Eqq. 1327. Ср. роль в храмах перевозного, на колесах, моря. То, что эккиклема служила театральными подмостками смерти, заставляет видеть в ней древнейшую сцену, еще слитую с погребальной телегой, и той особенно, на которой актер мимировал покойного.

[59] Dan. VII, 9—10. См Франк-Каменецкий, Пережитки..., с. 77. Характерно здесь то, что базилика, являющаяся «средней арифметической» частного дома, могильной мемории, храма и театра, всплывает в библейском образе, как небесный чертог-судилище. Именно судилище и типично для базилики, когда трон божества и епископскую кафедру оно делает трибуной. Отсюда и полное тождество с эккиклемой и pageant, как с троном на возвышении и «говорильней» актера [«логейон» — говорильня — место вверху, откуда говорил актер].

[60] Ebert A. Die englischen Mysterien mit besonderer Berücksichtigung der Townely-Sammlung.— "Jahrbuch für romanische und englische Literatur", 1859, v. 1, S. 69.

[61] [«Крипта» (от греческого слова, означающего «скрытый», «тайный») — склеп с останками святых или мучеников, помещенный в земле под престолом церкви].

[62] См. замечательную работу, сближающую иконостас с проскением: Holl K. Die Entstehung der Bilderwand in der griechischen Kirche.— "Archiv für Religionswissenschaft", 1906, Bd IX, S. 365 ff. На их идейное тожество, в связи с общей идеей храмовой и театральной литургией, остроумно указывал уже Альт (Alt H. Theater und Kirche in ihrem gegenseitigen Verhältnis historisch dargestellt. Berlin, 1846, S. 336); здесь же начатки мыслей об алтаре, как скене, о царских вратах с их театральной символикой и пр.

[63] Et. M. 458, 33: «...и был стол, на котором, стоя посреди поля, пели едва еще принявшую стройный вид трагедию». Poll. IV. 23: «eleos — это древний вид стола, взойдя на который, еще прежде Фесписа один (актер) отвечал хоревтам». Во Франции в Средние века на мраморном столе Дворца разыгрывались фарсы: Шишмарев В. Ф. Клеман Маро.— «Записки Историко-Филологического Факультета Императорского Петроградского Университета», Пг 1915, ч. 129, с. 1; ср. Виктор Гюго, Собор Парижской Богоматери, гл. III. Интересно, что theámata [зрелища] из жизни Диониса представлялись в александрийских Дионисиях на большом столе, Athen. V. 25 sqq.

[64] Petr. Sat. 34.

[65] Dörpfeld D. und Resch E. Das griechische Theater. Beitrage zur Geschichte der Dionysos-Theaters in Athen und anderer griechischer Theater. Athen. 1896. S. 380. Эта же горизонтальная троичность встречается в римском атриуме — таблин в углублении атриума и по его бокам две «алы» (крылья), а также в греческом крестьянском доме (комната с очагом в центре, по бокам — стойла) и в египетском храме (в центре темная комната для божества, а по бокам две капеллы для супруги и сына, см. Erman A. Aegypten und aegyptisches Leben im Altertum. Tübingen. 1885. S. 380), ср. древневосточные храмы в три этажа, с внутренним делением на три части. Целла называлась у греков secos — хлев, гроб, храм и целла, но и покой мучеников (Suid. s. v.), где лежали «святые останки» в гробу (Evagr. H. Eccl. II, 3).

[66] Верхний этаж у комика Платона (fr. 112 Kock) и у Аристофана (Pax 176) — дом Зевса, небо. Со второго этажа спускались в трагедиях боги на машинах.— прямая семантика неба. Ср. «раек» на самом верху неба-театра, так сказать небо-рай на самом верху мистериальной сцены. Driesen. Der Ursprung... S. 83.

[67] Таково символическое деление христианского храма-притвора, средней части и алтаря. Ср. 3-х ярусное деление средневековой мистериальной сцены на рай, землю и ад, Веселовский, Старинный..., с. 62; таков же театр Шекспира, где нижняя часть сцены называлась Hell, верхняя имела расписной голубой потолок со звездами или небесного цвета драпировку (Heywood у Drake N. Shakespeare and his Times, P., 1838, p. 477 ff.; Ebert. Die englischen..., S. 68; ср. Driesen. Der Ursprung... 81 ff. Здесь же (S. 75) и о драпировке (нашей сени) I Disraeli D. Curiosities of Literature. London, 1817. v. II, p. 114; средняя сцена, на возвышении — «отец небесный» с ангелами, внизу — ад.

[68] Ср. Suid. s. v. scene: «Параскении — это срединные двери с обеих сторон». Et. M. 653, 7: «Параскении — проходы, ведущие на сцену». Serv. Georg. II. 381: «Проскений — это дощатые помосты перед сценой. на которой разыгрывается театральное представление». По Витрувию (V, 6, 3), «логейон» — это деревянный помост проскения»; по Исидору Севильскому (18, 43), логейон «был выстроен наподобие дома»; ср. Poll. IV, 130: «теологий помещен над сценой, в высоте»; Phot. 597, 14: «Скена трагическая — это помост вверху, с которого говорят, появляясь в одеяниях богов»; ср. Suid. s. v. logeíon.

«Она по проволоке ходила...»

В Саранске в XIX веке все более популярной становилась ярмарка. Не одного мальчишку увел из дома бродячий цирк и балаган.

Иван Приказчиков тоже ушел с цирком. Стал артистом, укротителем, наездником. А цирк был плохонький — «пяташный» — за вход брал и пятачок всего-то. Мотались по всем ярмаркам поволжских городов от Рыбинска до Астрахани. В Саранске Приказчиков встретил дочь ярмарочного артиста Марию Махотину, тоже артистку: вместе со своими сестрами она «ходила проволоку», работала на шаре. Так начинали будущие кукольники.

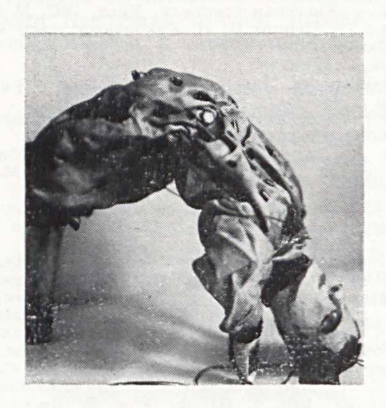
В семье до сих пор бережно хранятся их первые куклы — «цирковая труппа», с которой они выступали еще в 20-е годы.

Все приходилось делать самим. Иван Васильевич резал кукол, одевала их Мария Николаевна, сын раскрашивал, а дочь, в числе прочих, играла в спектаклях.

Саранские марионетки









Вот перед нами жонглер, по цирковому амплуа «антипод». Вглядитесь в черты его лица. Не герой ли городских «жестоких» романсов или дешевых романов перед нами?

Самая «способная» кукла — «гимназист» или, как принято в цирке, «каучук». Живое, точнее, оживленное выражение лица, высокий рост, способность делать номера по-человечески трудные присущи ей. Наивно-театрален эквилибрист на лестнице. Он по ней всходил, делал стойку на кистях, свободно балансировал.

Среди этой труппы марионеток клоун-китаец, выезжавший на арену, подобно Дурову, на свинье. Голова его могла неожиданно прятаться внутрь груди, что роднит его с народными перевертышами.

Все куклы деревянные. Голова делалась из круглой заготовки диаметром в 5-6 сантиметров. Резчик слегка выбирал глазные впадины, плоскость щек, четко обозначал подбородок, шею. А вот глаза, нос, губы, усы и уши резал отдельно и лишь потом прикреплял к основе.

Интересна и своеобразная роспись лица. Яркий румянец, яркие губы, подчеркнутая белизна глазных яблок и огромные зрачки — характерный грим циркового артиста.

Очень просты и надежны «шарниры», позволяющие кукле выполнять сложные цирковые номера, чутко отзываться на малейшее движение нитей.

В каждой кукле этой уникальной коллекции создателями воплощена трогательная любовь к ярмарочному зрелищу, к цирку и самой марионетке.

В 1935 году Мария Николаевна и ее дочь Людмила Махотина основали в Саранске Республиканский театр кукол.

Н. Шибаков, Саранск



Ученица Ивана Зайцева

Рядовая москвичка Елизавета Филипповна Трофимова-Якшина — один из последних представителей русского народного кукольного («петрушечного») театра. «Я — ученица Ивана Афиногеновича Зайцева»,— скромно, с большим достоинством, говорит она о себе. Босоногой девчонкой впервые увидела она Зайцева, этого признанного классика — мастера русского народного кукольного театра.

«Как заверещал пищиком во дворе Петрушка,— мы все уж тут, детвора... И я, девчонка лет девяти, босиком за ним из двора во двор бежала по всей Переяславке до нынешнего Рижского вокзала. Там уж он в вокзал вошел и уехал...» Ушел из ее жизни на долгие годы, даже не подозревая, что среди зрителей осталась его верная маленькая «ученица», буквально на лету подхватившая эстафету традиции... «Лизка-артистка» (так прозвали девочку сверстники-ребятишки) сразу же принялась мастерить целый кукольный театр (лепить, строгать, расписывать, шить) и сочинять для него пьесы.

«Потом я встретила Зайцева уже в 30-е годы в Доме художественного воспитания детей в Москве. Он уже совсем пожилой был. На гастроли вместе с ним поехала Ташкент — Чимкент — Магнитогорск (я массовиком была). Тут то уж я все искусство Ивана Афиногеновича Зайцева переняла... В конце своей жизни он мне сам два своих «театра» передал (у него-то своих было несколько сделано): «ручной» и марионеток. Только все куклы раздетые были. Я их уж сама одела (с детства ведь шила). К тому времени я и сама уже умела «па пищиках» говорить, «ручных», марионеток, «тростевых» — всяких кукол водить, сама их делала — и деревянных из папье-маше. Иван Афиногенович считал, что настоящий кукольник сам все должен уметь сделать в сво-

ем театре, тогда и куклы у него будут живые...
Вот зайцевские и мои марионетки (я их больше люблю, чем «ручных») почему всех удивляют своей пляской? Да потому, что я сама всю жизнь, с малолетства, плясала, потом массовые танцы и пляски ставила... Куклам моя любовь к танцу и передалась,— ничего в этом особо хитрого нет».

Образы-куклы Зайцева зримо «конфликтны», жизненно противоречивы даже в моменты бездействия, покоя. Логика развития этих противоречий раскрывается в процессе движения, в действии. Например, лицо эквилибриста с лестницей поражает напряженной серьезностью и даже вызывает ассоциации с некоторыми образцами пермской и вологодской культовой деревянной скульптуры. Легкая, загадочно отстраняющая полуулыбка едва тронула узкие губы цыганки, оставив аскетически неподвижным тонкое лицо.

В самом способе столкновения заданного застывшего образа-аффекта с его постепенным раскрытием в действии есть нечто от принципов обобщенно-условной крупноплановости монументального статуарного произведения народной деревянной пластики. Это тем более поражает, что куклы-марионетки И. А. Зайцева и Е. Ф. Трофимовой не превышают средних размеров обычных современных детских кукол «для игры».

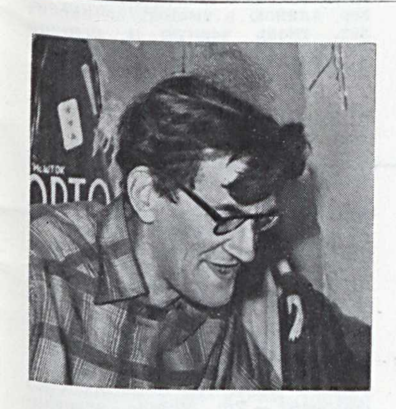
Куклы Зайцева, продолжающие жить в руках Елизаветы Филипповны Трофимовой, в сущности являются сложными комплексными произведениями русского народного декоративного искусства. В них многомысленно переплетаются конструктивность технического рационализма; четкая реальная организация ритмического движения; архитектурность и обобщенная символическая условность народной деревянной скульптуры и таинственно «оживающей» вещи. К ним абсолютно применимы слова А. К. Чекалова, сказанные им о произведениях русской народной деревянной скульптуры: «Суть такого образа — вечно длящееся явление, а не безвременное пребывание. Его структура уже не может строиться на статической инертности формы, но требует раскрытия, динамического развертывания и демонстрации образного ядра. Отсюда элемент драматизма, театрализации» *.

Ю. Красовская

* А. К. Чекалов. Народная деревянная скульптура русского Севера. М., «Искусство», 1974, с. 159.




Марионетки Е. Трофимовой-Якшиной



Жил-был художник

Искусство театральных кукол полно чудес. И у людей, работающих в этом искусстве, бывают судьбы удивительные. В биографии Бориса Дмитриевича Тузлукова нет ничего удивительного. Жизнь обошлась с ним скорее сурово, оборвалась слишком рано и совсем не была похожа на сказку. А вглядишься в «линию судьбы» этого человека— и начинает казаться, что нечто чудесное тут затаилось.

Он родился в 1909 году, в городе Курске, в семье железнодорожников. Мать служила багажной кассиршей, багаж заезжих гастролеров регистрировался в багажном отделении вокзала. Билеты, контрамарки на разного рода зрелища семья Тузлуковых получала в первую очередь, и младший отпрыск становится страстным театралом.

Позже старшеклассник железнодорожной школы строит театр уже совсем иной: в ход пошли найденные на запасных путях старые, «бесхозные», товарные вагоны... Происходит торжественное открытие нового театра. Самодеятельный оркестр играет туш. Это был театр преимущественно романтического направления, поскольку «главный», Борис Тузлуков, был убежденный романтик. Но это был пока еще «человеческий» театр. Если же говорить о театре кукол, то тут надо поднять еще более ранний пласт времени... В младенческом возрасте он любил, засыпая, смотреть на освещенную стену: керосиновая лампа отбрасывала светлый, четко очерченный круг. Приходила бабушка, подносила к этому экрану руки, по-разному складывала пальцы, и на стене возникали тени. Тени знакомых и вовсе неведомых существ. И здесь тузлуковская бабушка, возможно, сыграла роковую роль в судьбе художника. В Москву Борис Тузлуков приезжает в начале 30-х годов. Здесь ему открылось немало возможностей. Но его приглашают в молодой, недавно организованный театр, которым руководит молодой актер Сергей Образцов, исполняющий на эстраде «романсы с куклами»— и Борис Тузлуков принимает приглашение. Случилось это в 1934 году. С этого времени и до конца своей жизни он отдает весь свой талант художника, все свои силы этому театру, став одним из его создателей.

У художника театра кукол положение особое; он не только оформляет сцену для каждого спектакля, он конструирует новое сценическое пространство; не только рисует эскизы костюмов и грима, он создает и самих актеров. Ибо в момент спектакля кукла — единственный актер для зрителя, забывающего об актере, стоящем за ширмой. Некоторые называют театральную куклу «инструментом», с помощью которого актер создает сценический образ; какое бедное определение! Театральная кукла — прежде всего художественное произведение. Она должна быть сценичной, обладать кукольной пластикой, короче говоря, театральная кукла может выходить только из рук художника, иначе она не совершит главного чуда своего искусства. Из рук художника Тузлукова выходили только талантливые куклы, фантазия его была неистощимой.

Жил-был художник... Он и сейчас живет в своих созданиях: молодые актеры играют его куклами, но для них он уже легенда. А у старых актеров художник стоит в глазах как живой!

Е. Сперанский



Б. Тузлуков
«Король-олень», «Божественная комедия»



Ленора Густавовна Шпет

Рассказывая историю создания своего театра, С. Образцов вспоминает, как в 1931 году встретила его в вестибюле Центрального Дома художественного воспитания детей худенькая девушка. «Очень часто мне хочется вспомнить лицо этой девушки... как начали мы с ней больше сорока лет назад говорить о том, каким должен и каким не должен быть кукольный театр, так долгие годы этого разговора не прерывали...»

А сама Ленора Густавовна написала, что время работы в театре Образцова было «самым активным и самым счастливым периодом» ее жизни. Она приняла горячее участие в создании театра, потом стала заведующей литературной частью.

Ей принадлежит капитальный труд «Советский театр для детей», она формировала теорию советского театра кукол, она широко пропагандировала достижения советского кукольного театра за рубежом. В ее переводе у нас вышло несколько книг по истории зарубежного театра, в том числе — «Маска или лицо» М. Рейдгрева и «Воспоминания и записки актера» Ш. Дюлена.

Профессиональную судьбу Леноры Густавовны в какой-то степени предопределили ее родители: мать — М. А. Крестовская, актриса и педагог, отец — Г. Г. Шпет, известный профессор философии, автор работ по эстетике, в том числе касающихся и вопросов театрального искусства. Однако все окончательно решили встречи с Ленинградским театром юных зрителей и его руководителем А. А. Брянцевым. После окончания филологического факультета Московского университета, после занятий литературоведением и аспирантуры в Академии художественных наук, в 1929 году Ленора Густавовна пришла в Центральный Дом художественного воспитания детей, а в 1938 — в ГЦТК. Пьесы, созданные для этого театра при непосредственном участии Леноры Густавовны, стали «классикой» нашего театра кукол.

В 1947 году по ее инициативе создан кабинет детских театров ВТО; она заведует кабинетом, потом работает в нем консультантом. В 1958 году на V конгрессе УНИМА она выступила с предложением сформировать в разных странах национальные секции УНИМА и в советской секции заняла пост ответственного секретаря, на этом посту она оставалась до конца своих дней.

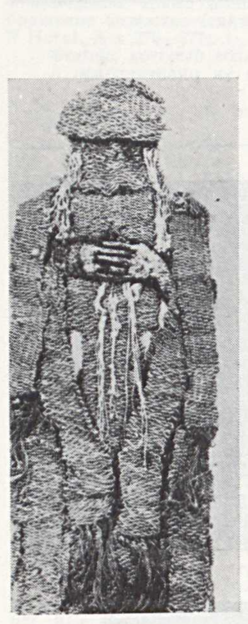
В 1966 году Ленора Густавовна уходит из штата ГЦТК, но остается другом и советчиком театра. С 1960 года она не

числится и в штате кабинета, но по-прежнему является душой кабинета, и в 60-е годы наши кукольники называют содружество кабинета и УНИМА своим «мозговым центром», во многом благодаря Леноре Густавовне, ее уму, эрудиции, интеллигентности, ее человеческому обаянию. Она умела поддержать все талантливое, все новое, оставаясь верной своим принципам и своему строгому вкусу. В театре кукол ее особенно увлекала выразительность скульптуры куклы. Она много размышляла над проблемой обучения актера-кукольника.

С 1960 года Ленора Густавовна была членом Президиума, а затем Исполкома УНИМА; ее выбирали на конгрессах кукольники разных стран, у которых она, говорившая и писавшая на трех языках, пользовалась огромным авторитетом. XII конгресс УНИМА, проходивший в Москве летом 1976 года, стал последним делом ее жизни. Она умерла осенью того же года. Со всего света шли телеграммы — кукольники прощались со своим соратником: «Я сохраню неизгладимую память о Леноре Шпет, ее блестящем уме и ее огромной преданности движению и дружбе кукольников всех стран» (Маргарета Никулеску, Румыния); «Госпожа Шпет была одной из наиболее представительных фигур в мире театра кукол» (Юбер Ромап, Бельгия); «От нас ушел мудрый, доброжелательный человек, понимавший необходимость сотрудничества артистов всего мира» (Хенрик Юрковский, Польша).

И. Жаровцева





Кукольник из Индии

Гобелен М. Лашкевич

Куклы А. Килиана

Куклы К. Энтони

П. Шуман и его куклы

Голос птицы

В Москве, на улице Горького, всякий мог смотреть, как Хари Лаув Бхат шьет слонов. Он сидел на полу, перебирал лоскутики в целлофановом мешке, шил прочной черной ниткой. В день получалось полтора слона, слоны были толстые, черные, в пестрых попонках, как на пуделе, в гарусных кисточках, в бусинах.

Шла выставка ремесел Индии. Хари Лаув Бхат тут занимался ремеслом, которое, как и все в Индии, исчисляется тысячами лет. И все это время его род шил таких слонов, и его правнуки, когда будут, сошьют такого слона. Низшая каста, где могут обитать кукольники; куклы — их профессия, хлеб и вид на жительство целого рода. Воткнув иглу в большую катушку, он встает и скрывается в маленьком низком тряпичном балаганчике, а мы уже столпились, как на базарной южной площади, и даже сели на пол, чтобы всем был виден театр.

Всадник скачет. Красавица пляшет. Заклинатель змей заклинает змею. Марионетки традиционны, каждая вытаскивает за собою свою обычную тысячу лет,— единицу измерения, безучастную к песчинкам человеческих судеб, к песчаным барханам человечества; меру времени, уравнявшую наипростейший примитив с величием философии; меру пространства — Индию, где тайные знания о человеческой природе есть продолжение ремесла кукловода с его черными нитками, намотанными на смуглые пальцы.

Куклы прыгали, поблескивали глазами, кричали по-птичьи. Хари Лаув Бхат работал с пищиком. Кто хотел узнать о легендарной девице Шите, похищенной драконом, такой древней, что и подумать страшно, мог посмотреть марионетку на улице Горького. Кукла Шиты всегда была похожей на нее, ничего не изменилось. У Шиты во рту сидел живой скворец, щебетал, наверное, не хуже пищика.

А рядом на той же выставке другой ремесленник, ткач, кастой повыше, перебирая свои нитки, ткал традиционный ковер, вечный ковер, длиною в тысячи индийских лет, ткань черную и немного пеструю, как слоны, которых шьет Хари Лаув Бхат.

В. Новацкий

Образы Марии Лашкевич

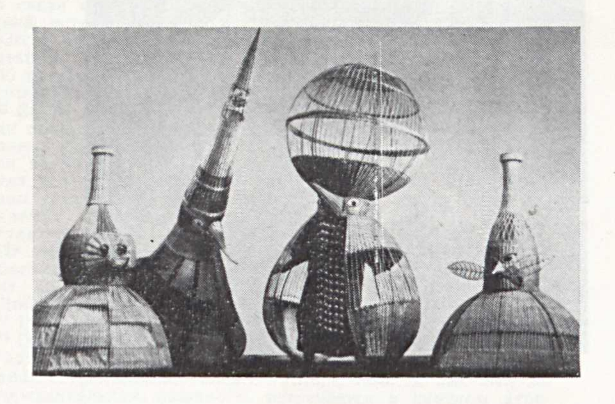
Творчество польской художницы Марии Лашкевич тесным образом связано с природой, а по духу оно близко народному искусству и ткачеству, родственно скульптуре и кукле. В нем простота и, на первый взгляд, примитивность материала (суровая пряжа, шерстяная нить, дерево, жесть) сочетаются с незамысловатым, однако изысканным и талантливым решением формы. Мария Лашкевич уже давно работает без эскизов, непосредственно используя сам материал, что сближает ее творчество с народной импровизацией.

В мастерской Бурделя она училась пространственным отношениям, динамизму и ритму тел, знанию материала, рисунку.

А ткать Мария Лашкевич научилась, подобно многим деревенским девушкам, у матери. Занятия ваянием и ткачество первое время не соприкасались в ее творчестве.

Последние работы (в особенности «человеческая серия») — плод внутренних переживаний художницы, итог ее духовных исканий. В них она говорит о трагичной ограниченности всего живого, о невозможности выразить себя до конца, о том, как далеки мечты от их осуществления, и о собственном одиночестве. Может быть, поэтому многие ее работы на первый взгляд кажутся незаконченными. Это могут быть руки («Монах», «Фигура III», «Одиночество») или лицо («Голова», «Прохожий», «Фигура I»). В мягкую материю вплетаются скульптурные элементы, и выделенный фрагмент — это обычно деревянная трехмерная скульптура. Это противоборство мягкой ткани и дерева драматизирует форму. Кроме дерева Мария Лашкевич иногда использует жесть. Пилит, сверлит ее, формирует молотком и закрепляет все части композиции таким образом, чтобы можно было без труда прочитать ее мысли.

М. Лукина



«Актеры» Кэрол Энтони

Американская художница Кэрол Энтони в свое время окончила специальную школу дизайна и до сих пор работает в рекламе, однако сердце ее навек отдано вовсе не промышленной графике, а куклам. Целое семейство американцев — тех, кого статистика зовет рядовыми гражданами,— вырезано, склеено, вылеплено, разрисовано ее руками. Она мастерит их из проволоки, газет и изоляционной ленты и сушит на крыше собственного дома. И вот ее герои, прообразы которых можно встретить совсем рядом: на своей улице, в ближайшем магазине или соседнем кафе. Они — типичные персонажи американской действительности: бездельники и прожигатели жизни, мелкие буржуа, представители общества потребления. Игрок в регби (американский символ мужественности и сексуальной неотразимости). Чудаки и эгоцентрики, они разыгрывают перед зрителем бесконечно серийный спектакль из собственной жизни. Художница размещает их между предметами быта, и фон этот создает настроение, заставляет зрителя увидеть новые черты в привычной ситуации и задуматься над этим. Эти персонажи разыгрывают небольшие пьесы, запутанные и абсурдные, как та жизнь, что служит им сюжетом. Они живут в мире, захламленном теориями, товарами и техникой, где человек страдает от одиночества и бездушия современной цивилизации, и в творчестве Энтони звучат критические нотки, хотя ее нельзя причислить к ниспровергателям основ. Подмечая людские слабости, она относится к людям с юмором и сочувствием, о чем свидетельствуют ее куклы.

Е. Кошкин



А рядом — куклы

Знаток, любитель, почитатель фольклора — вот кто такой Адам Килиан. Среди десятков созданных им спектаклей самые значительные выстроены по мотивам искусства народного, выведены из традиции площадного действа, выверены многовековыми эстетическими нормативами художественного мышления польских умельцев.

Наивная живопись картинок на стекле, балаганная яркость шопки, мотивы керамики или плетения — Килиан черпает из сокровищницы фольклора смело, изобретательно. В строгом согласии с постановщиками стилизуя оформление, он зачастую придает облику исполнителей-актеров некое сходство с куклами. На таких механических кукол забавно «смахивают» персонажи «Свадьбы» С. Выспянского (первый вариант), осуществленной Килианом совместно с Адамом Ханушкевичем (режиссером и исполнителем роли Поэта) на сцене Варшавского театра Народовы.

Естественно, на кого же и походить актерам, если декорации воспроизводят в соответствующем масштабе увеличенный кукольный «вертеп», если динамика спектакля неизменно выражена движением круга, на котором пляшут, мчатся, пританцовывают, водят хороводы или вращаются наподобие фигур ярмарочной карусели (одним словом, редко пребывают в состоянии спокойствия) герои пьесы. А рядом с актерами — куклы.

Огромные, в две-три натуры ростом, сначала скрытые, они открываются изумленному залу. И мы видим огромные фигуры Шута, Рыцаря, Короля, Шляхтича, некоей Кикиморы — целый сонм персонажей фантастических и причудливых. Их перемещениями, их движениями распоряжается Весельный—«церемонимейстер» свадебного ритуала. Весь в посконной крестьянской одежде, с колыханьем колосьев на кудлатой, украшенной соломой голове он вполне сойдет за славянского Диониса. И впрямь, в нежданном карнавале таинственно возникших из тьмы колоссов, сплетенных из соломы с рогожею, в их «голосах» столь отличных от звучанья голосов живых актеров, в самом ритме их то неспешного, то стремительного передвижения, в масштабном соотношении их грандиозных размеров с основной декорационной установкой (сразу показавшейся до чрезвычайности миниатюрной) живет услышанный в XX столетии, интерпретированный сценографом наших дней отзвук древних народных обрядов и таинство шествий.

Килиан излагает свои личные представления о «польской архаике». Совершенно самостоятельно сотворены им образы этих кукол, они отнюдь не являются прямым заимствованием, тут скорее — вольная импровизация на подлинные народные темы. В итоге художник добивается тонких, непрямолинейных созвучий с исканиями Станислава Выспянского. «Свадьба» Ханушкевича при всей философичности дышит веселостью и ароматом народного празднества. А куклы Адама Килиана становятся воистину действующими лицами мудрого и красивого спектакля

Е. Луцкая



Театр Питера Шумана

Возникнув в мастерской нью-йоркского района и начав с политических митингов, детище Питера Шумана со временем выросло в замечательный театр, слава его прогремела во всем мире. Театр улиц и площадей, театр кукол и масок, он свято хранит древние традиции бродячей труппы, оберегающей свою независимость и свое неподкупное право говорить правду.
Пытаясь осознать этот эстетический феномен, критики называют его театром, обращенным к ребенку, который скрыт в подсознании взрослого; театром трагедии, удивительно напоминающей забаву детей серьезных и грустных. Во всем этом достаточно четко намечена характеристика кукол Шумана и отношение к ним. Что же касается обличия кукол,— кажется, на ширме Шумана прошли воспоминания о всех куклах мира: о ритуальной маске Тибета, о магической кукле Полинезии и о масках итальянского карнавала. В новой среде они насыщаются новым содержанием, новым, но вечным, ибо вечны представления человечества о жестокости убийства и о чуде рождения, о радости жить и о неспраледливости смерти — о главном. А Питер Шуман всегда говорит о главном. Его куклы — это куклы-тотемы, куклы-типы и куклы идеографические, несущие одну мысль, олицетворяющие тупую варварскую силу.
— Почему лица кукол и масок всегда выражают одно и то же?
— Вовсе не одно и то же... Я создаю своих кукол не только как скульптуры, но и как актеров и тотчас пробую их в движении, проверяю их твердость и эластичность.
— Какая связь существует между величиной кукол и эстетикой театра?
— Самые маленькие лучше всего подходят для комедии, самые большие неоценимы в пародии. Куклы средней величины лучше всего пригодны в драме.
— Как вы дошли до таких огромных кукол (5,5 м высоты)?
— Я просто хотел иметь больших кукол. Куклы имеют мощную внутреннюю силу, они могут быть смешными или ужасающими. Могут благодаря своим размерам передать то, что актер и драматург выразить не могут.
Я говорил о сицилийских куклах. Они были 1,5 м, а выглядели больше человека.
— Почему?
— Потому что гармоничное движение частей человеческого тела создает гладкую и монотонную цельность. Но движения куклы просты и несложны. В них нет стольких дробных движений, поэтому и кажется, что кукла больше и имеет большую силу.
(Из беседы с корреспондентом «Драма Ревю»).
Назвав свой театр «Хлеб и куклы», Шуман поставил кукол в ряд явлений, без которых жизнь невозможна. Куклы — не зрелище, но хлеб человеческий. Он свято верит в их силу, «за добро и против зла».

С. Крутинская

Куклы в заточении

Куклы, столь странным образом связанные с людьми, часто повторяют человеческую судьбу и делят с кукольником его удел. Биты были скоморохи, поломаны куклы. Европа, сжигая ведьм, не забывала жечь кукол, которых списывали на счет колдовства. Рационализм XX века, преодолевший предрассудки, мог уберечь кукол (и людей) от обвинения в магии, но оказался бессильным оградить их от расправы. Две знаменитые чешские куклы, Спейбл и Гурвинек, угодили в заключение вместе со своим создателем и коллегой по труппе, кукольником Йозефом Скупой. Во время оккупации Скупа, Гурвинек и Спейбл устраивали неофициальные представления, по текстам Чапека. Скупа попал в тюрьму, Спейбл и Гурвинек — в сейф гестапо; они сидели в сейфе, а рядом с ними умирали под пытками писатели, поэты и кукольники.
Когда жизнь обрывалась, и смерть подступала вплотную, люди прибегали к поддержке куклы, к ее помощи и ее защите. В концлагере Равенсбрука пленные чешки устроили кукольное представление. В лагере для военнопленных в Мюрнау учитель Хенрик Рыль организовал кукольный театр. После поражения Варшавского восстания в лагерь попал Леон Шиллер, прославленный деятель театра, и, конечно же, примкнул к театру марионеток.
В одном из фашистских лагерей была создана кукла Дон-Кихот. Рожденный там, в том круге ада рыцарь печального образа, сражавшийся с театром марионеток, напавший на деревянных сарацинов в защиту деревянных пленников, сумасшедший и благородный дворянин из Ламанчи, погибший в бесчестьи и воскресший в величии мировой славы — здесь, в страшной братской могиле, возник в облике куклы. Эта кукла — надежда человека, приговоренного к смерти; надежда на дух человеческий, которому предстояло выстоять против бесчеловечной силы фашизма.
О создателе куклы ничего не известно; кукла же уцелела, кукла Дон-Кихот.
Окончилась война. Гурвинека и Спейбла освободили из сейфа гестапо, а Скупа спасся чудесным образом. Леон Шиллер вернулся к театру. Хенрик Рыль после освобождения пошел в театр; с его именем связано создание театра Гротеска в Кракове — театра актера, куклы и маски. Начиналась эпоха нового польского театра, да и не только польского... «Марионетка выходит на сцену, становясь рядом с автором... чтобы бороться вместе» (Леон Шиллер).

Ю. Сидоров

Петрушка на фронте

Шла война, фронт подступил к Москве и Ленинграду. Стояли лютые морозы, и кукольники тащили за город, к армейским частям, обледенелую ширму.
Актеры московского кукольного театра рассказывали, как шли пешком в Лосиноостровку, в тридцатиградусный мороз. Как легко было сбиться с пути и попасть в окружение, а в чемодане лежали куклы — Гитлер, Геббельс... Таких кукол рекомендовало делать театральное общество, освоившее выпуск комплекта военного театра с чертежом ширмы и выкройками кукол — по образу и подобию карикатур Кукрыниксов... Еще рассказывали,— актеров сталось так мало, что директор объявил театр закрытым. Но те, кто остались, пришли в здание театра, начали делать военных кукол...
В первые дни войны С. Образцов и В. Громов подготовили для фронта агитпрограмму.
На речном трамвае Центральный театр кукол выехал по реке Москве, Оке, Волге и Белой, обслуживая эвакуированных детей.
Но кукольный театр не обошелся только своими кадрами, он мобилизовал других людей, до войны к куклам отношения не имевших. Таким новобранцем оказался С. Степанов: «В 1942 году я, актер и чтец, попал на фронт... Я пришел к выводу, что на фронте необходима такая форма эстрадного выступления, которая, мобилизуя зрителя, давала бы возможность отдохнуть, посмеяться, была бы гибкой, откликающейся на все важнейшие политические события... Я убедился, что этим требованиям наиболее отвечают куклы». Так возник фронтовой театр Степанова, возник в тяжелый момент отступления, когда Степанов видел вокруг мрачные лица; сумеет ли кукла победить подавленное состояние духа?
Инженер Д. Спасский сделал куклу-железнодорожника, деда Кузьму, натренировался, выступая в госпиталях, и отправился, никого не спросив, на передовую. «Мысль через кукол сделать политическую сатиру возникла у меня, когда я работал инженером. Я пришел к заключению, что нужно испробовать этот вид агитации там, где он должен в основном идти, на той аудитории, из-за которой он возник, то есть на фронте».
Репертуар был прост, чаще всего — скетч, Гитлер и Геббельс. И куклы, конечно, просты. Но они отвоевали всю войну, храбро и честно.

В. Бондарев

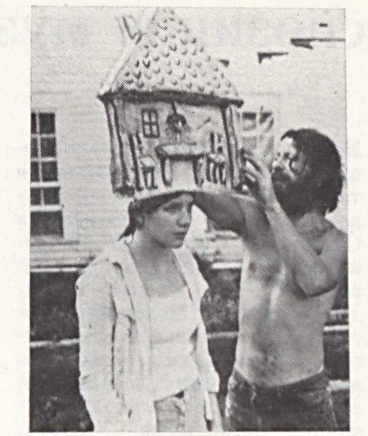
(Материалы о фронтовых кукольных театрах сохранились в архиве И. М. Бархаша — театроведа, исследователя искусства театра кукол).

Из «заметок о растительном коде основного мифа»[1]

«Речь пойдет о трансформациях одного из героев основного мифа[2], связанных с выбором растительного (вегетативного) кода, с установкой на снижение образа, травестирование, двусмысленность, бурлеск» (...) В растительном коде речь должна пойти о петрушке petroselinum sativum, огородном растении (...). Если мотивировка петрушки как элемента растительного кода объясняется некоторыми характеристиками этого овоща, (...) — то мотивировка петрушки как сниженного образа Петра (...) связана, видимо, с тем кругом ассоциаций, которые прикрепились к имени св. Петра (...). Петр — первый ученик и продолжатель, основа церкви и одновременно тот, кто отрекается, прекословит, соблазняет» (...). Здесь уместно напомнить лишь об одном варианте сниженного образа Петра — русском Петрушке (...). У него длинный, острый конический колпак ярко-красного цвета; петрушка неприлично подвижен, его постоянно бьют, валяют (ср. валять петрушку...), он часто проваливается под землю (связь с подземным царством) и его вытаскивают за колпак (как петрушку за ботву). Петрушка — неудачник; он страдательное лицо в треугольнике Петрушка — Танцовщица — соперник Петрушки (...). Но вместе с тем Петрушка неуязвим, вездесущ, обладает удивительной способностью к регенерации, к возрождению (...). Петрушка сам образует некую грань между сниженным живым и возвышенным неодушевленным (кукла).

[1] Топоров В. Н. Заметки о растительном коде основного мифа. (Перец, Петрушка и т. п.). Балканский лингвистический сборник. М., «Наука», 1977.

[2] Основной миф — индоевропейский миф о Громовержце, образ ученика-Петра параллелен образу младшего сына Громовержца (Диониса). (Прим. ред.).



«Живая декорация» П. Шумана



Коллектив театра кукол в лагере для военнопленных в Мюрнау



Куклы Й. Скупы Спейбл и Гурвинек



Д. Спасский и дед Кузьма



Петрушка на фронте



Выступает театр Образцова. Фронт

Новая экспозиция музея

Елизавета Коренберг

Новая экспозиция музея Государственного центрального театра кукол под руководством Сергея Владимировича Образцова открылась 11 декабря 1970 года. Ленточку перерезал Джон Бассел, президент УНИМА (Международного союза деятелей театра кукол). Свидетелями этой торжественной минуты были известные миру кукольники: члены президиума УНИМА, президиум советского центра УНИМА, актеры театра.

Это было приурочено к новоселью ГЦТК. Новый дом театра — подарок государства, такого дома не имел ни один кукольный театр. Но театр открылся несколькими днями позже, а в этот день праздновалось новоселье музея.

Музей был создан самим театром, сейчас это один из крупнейших специализированных музеев в мире. В нем представлены куклы от древних времен до наших дней; большая часть его коллекции — подарки, полученные из 45 стран.

Музей не театр. У него нет колдовской силы очарования, вызываемого оживлением куклы, «актеры», застывшие в витринах, много теряют. Однако и он приносит незабываемую радость детям и взрослым, а познавательная и пропагандистская его роли служат существенным дополнением к театральному действу.

Экспозиция ведет зрителя от прародителей театра кукол к сегодняшнему времени. Начинается она с дотеатральных форм действующей куклы. Перед зрителем маленькие фигурки духов предков племени хоппи, трансформирующаяся маска ворона-человека племени белакуна (индейцы Северной Америки) и Кондонская Венера, покровительница рода, которой примерно 6 000 лет. Ее нашла экспедиция академика А. П. Окладникова в раскопках древнейшего поселения на Амуре. Они — отражение культа предков, когда изображенная душа предков воспринималась как сама живая душа, покровительница рода.

В период развитых религий куклам и маскам в мистериях была дана роль божества. Тибетские монахи в больших почти гротесковых масках, торжественных одеждах и на котурнах, и маленькие куклы, надевающиеся на руку, исполняли одну и ту же важнейшую для ламаистского буддизма мистерию. Это уже театр. Религиозный театр. Рядом— три иранские куклы в рост человека. Они тоже персонажи мистерии, которая дается в праздник мусульман-шиитов «Шахсей-Вахсей». Начало мистерии исполняется в мечети актерами, продолжение — на улицах куклами. Скульптурные лица положительных персонажей выражают мужество и непоколебимую веру, их одежда и оружие — подлинные старинные вещи: средневековая кольчуга, щит, ятаган, шкура гепарда, они священны для верующих. Фигура предателя Шимра с лицом, нарисованным мрачными красками на плоской доске, с ослиными ушами, в специально порванной одежде отражает презрение и ненависть к предательству. Таких кукол нет ни в одном музее мира. Не было бы их и у нас, если бы в начале века цирковой артист и факир Дмитрий Иванович Лонго не увидел их на улицах Тегерана и не уговорил «особо доверенное лицо» продать их ему.

Маленькая витринка с античными терракотами. Фрагменты глиняных марионеток из раскопок в Керчи (I—IV вв. нашей эры) — в Древней Греции рядом существовали ритуальные и театральные куклы, причем театральные представлены шутами. У одного из них есть палка, та самая, которой до сих пор дерется английский шут мистер Панч и побеждает своих врагов русский Петрушка.

Театр теней — его кукол принято называть «теневыми фигурами». Делали их из обработанной до прозрачности кожи, раскрашенной и прорезанной ажурным узором. В экспозиции есть большие лубочные фигуры из Индии, изящные миниатюрные фигурки из Китая, фантастические из Индонезии. Они до сих пор сохраняют свою природу и являются художественным воплощением древних представлений о душах богов, демонов и героев. Традиция этого искусства так глубока, что в мусульманской Индонезии на сценах теневых театров и сегодня царят, сохраняя до мельчайших подробностей свой древний облик, герои «Махабхараты» и «Рамаяны», персонажи индуистской религии, пришедшие в Индонезию в середине первого тысячелетия нашей эры.

Религиозная линия развития театра заканчивается польской «шопкой» и украинским «вертепом». В них непостижимым образом сочетается евангельская легенда о рождении Христа с народной сатирической пьесой.

Следующий раздел — феномен кукольного театра: в нем собраны герои народных сатирических комедий разных стран. Они — прямые потомки архаических обрядовых шутов, которые играли смеховую роль в мистериях, призванных пробудить божество плодородия и «заставить» его проявить свою плодотворящую силу. В те времена смех был метафорой «жизни». Это он в качестве единственного отрицательного персонажа изображен в «Илиаде». Это он, вырвав палку из рук своих истязателей, появляется в народных сатирических сценках доклассической Греции. Каждый из таких героев приобрел еще и национальные черты, и мы легко отличаем русского Петрушку от французского Полишинеля.

Куклы играли все. В витринах музея можно увидеть героев средневековых японских баллад: принца, принцессу, самурая, которые и сегодня, как почти 400 лет назад, выступают на сценах театров «Бунраку» и «Авадзи». Сотни лет на китайских ширмах (сценах) играли «небесные полководцы», умные и благородные судьи, буддийский монах с обезьяньим царем Сунь-У-куном и другими спутниками из романа «Путешествие на Запад». Еще сегодня паладины Карла Великого, заполонившие в средневековье литературу и кукольные сцены, живут в Бельгии и Сицилии. Есть и рыцари индийского средневековья. Есть даже сам «директор театра марионеток» (Саксония, XIX век).

Таким был театр прошлого. Он создал свои художественные каноны, свои традиции. Но во второй половине XIX века он стал медленно умирать. Однако, театр кукол не только не умер, но и обрел новую, неведомую ему прежде жизнь. Сейчас он переживает эпоху возрождения, точнее, нового рождения. Он стал театром в полном смысле сегодняшнего понимания этого термина.

Это — театр своих форм, тем и сюжетов.

Новая жизнь театра и необычайно широкое его распространение во всем мире объясняется, прежде всего, желанием создать театр для детей. (Он всегда был зрелищем для взрослых.)

В нашей стране уже в 1918 году Н. Я. и И. С. Ефимовы создали первый театр кукол, его создателями были художники. Вклад в новое дело внес Владимир Андреевич Фаворский. Неоценима роль Сергея Владимировича Образцова — художника, актера и режиссера. С этих имен начинается советский театр кукол и в музее. Сейчас в нашей стране 110 государственных театров кукол, которые пришли на смену бродячим петрушечникам, среди них и Государственный центральный театр кукол.

Представлен в музее и современный театр кукол зарубежных стран. Начинается он с Чехословакии, со знаменитых Спейбла и Гурвинека, кукол Йозефа Скупы. За ними — куклы из многих стран Европы, Америки, Азии, Африки. Если в прошлом театра мы встретились с безымянным художником — народом, то в сегодняшнем театре только в нашем музее показаны работы многих выдающихся деятелей театра кукол, главным образом художников. В экспозиции есть куклы В. Андриевича, В. Мазураса, Р. Марголиной, Х. Скалдиной, В. Ховралева, П. Шенгофа, В. Тереховой, Дж. Бассела (Англия), Б. Берда (США), А. Килиана (Польша), А. Таона (Франция), И. Трнки (ЧССР) и еще многих.

Более 700 экспонатов в экспозиции. Они — одна из больших ветвей огромного дерева общечеловеческой культуры. Они — отражение мыслей и фантазии народов мира. Они — актеры.

На сорока восьми страницах журнала мы не рассчитывали, конечно, охватить все темы, связанные с проблематикой кукольного театра. Нам хотелось лишь привлечь внимание читателей к важной области художественного творчества, в которой остро и неожиданно решаются проблемы современной культуры.

Мы видели, что кукла охотно и послушно сопровождала человечество на всем его историческом пути, принимала участие в формировании этических и нравственных представлений, в борьбе за утверждение права и справедливости. Она стойко претерпевала превратности исторической судьбы: ее изгоняли из храмов, запрещали выступать на площади, ее преследовали то церковники, то монархи, то фашисты; ее пытались приручить и лишить склонности к простонародному веселью.

Но кукла выжила и сохранила способность всегда следовать за человеком — любить его и утешать, жалеть и высмеивать, быть пародией на него и идеальным примером.

Такая долгая и славная история, такая стойкость к испытаниям является гарантией того, что путь куклы в истории человеческого общества далеко не окончен, что ее ждет славное будущее.

А пока, как говорил Теккерей, «давайте, дети, отложим кукол и закроем ящик, ибо наше представление окончено...»

Редакция благодарит советский центр УНИМА, кабинет детских театров ВТО, сотрудников ГЦТК и всех, кто оказал содействие в работе. Благодарим С. В. Образцова, М. И. Пукшанскую, И. Н. Жаровцеву, О. Н. Глазунову, А. Я. Шпаер, Н. А. Кострову, В. И. Новацкого и М. А. Хусида за помощь и участие в создании номера.

Декоративное Искусство СССР

журнал современной практики, теории и истории монументального и декоративного искусства, художественной промышленности и народного творчества, художественного проектирования и дизайна

Ежемесячный журнал Союза художников СССР. 2(243). 1978
Основан в 1957 году

На обложке:
Кукла Петрушка
из спектакля
«Петрушка»
Музыка
И. Стравинского
Художник П. Шенгов
Режиссер Ю. Огнянова
Рига.

В номере:

1—20 *Кукла в театре*
Сергей Образцов Для детей и для взрослых

7
Елена Беседовская Куклы мира в Москве

13
Куклы обличения и борьбы

21 *Художник и кукла*
Юрий Петров Марк Борнштейн
Ирина Уварова Виталис Мазурас
Елена Егорьева Людмила Танасенко

24—29
Юлия Платонова Во власти Мельпомены

27
Варвара Бахталовская Мастера играют в куклы

30—43 *Кукла и культура*
Галина Дайн «Дочки-матери»

32
Светлана Нервевтина Смех и слезы средневековой марионетки

36
Юрий Лотман Кукла в системе культуры

38
Зара Минц «Антитеза» Прекрасной Даме

40
Мария Левина Кукольный мир Тынянова

41
Ольга Фрейденберг Семантика архитектуры вертепного театра

44—47 *Хроника*

47 *Страница коллекционера*
Елизавета Коренберг Новая экспозиция музея

Издательство
© «Советский художник»
125319 Москва,
ул. Черняховского, 4а

Адрес редакции
журнала: 103009
Москва, К-9, ул. Горького, 9
тел. 229-19-10, 229-68-45

Рукописи не возвращаются
Сдано в набор 13.XII 1977
А11253 18.I.78 г.
Бумага мелованная
Формат 76×108 1/8
Бумажных листов 3
Учетно-издательских листов 9
Условных печатных листов 8,4
Печатных листов 6
Зак. 3390. Тираж 34 300
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном комитете
Совета Министров СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной
торговли. Москва,
Мало-Московская, 21

Только факты

Москва. 29 ноября 1977 года в Большом Кремлевском дворце открылся V съезд художников СССР. Около восьмисот делегатов съезда — живописцев, графиков, скульпторов, художников театра и кино, мастеров декоративно-прикладного искусства, искусствоведов обсудили актуальные задачи дальнейшего развития изобразительного искусства. С отчетным докладом правления Союза художников СССР «Творчество советского художника — неотъемлемая часть великого созидательного труда народа» выступил председатель правления Союза Н. А. Пономарев. Съезд призвал мастеров изобразительного искусства к воплощению бессмертных идеалов коммунизма в ярких, поэтических произведениях разных видов и жанров искусства.

*

2 декабря состоялся первый пленум правления Союза художников СССР. Пленум избрал председателем Союза художников СССР Н. А. Пономарева, первым секретарем правления — Т. Т. Салахова. Секретариат избран в составе 45 человек. На первом заседании ревизионной комиссии ее председателем избран И. Ф. Титов.

*

Выставка работ молодых художников театра и кино была развернута в декабре прошлого года в Центральном Доме работников искусств. В экспозиции были эскизы декораций и костюмов к современным спектаклям, идущим в разных городах страны, новым фильмам.

*

В Межотраслевом павильоне ВДНХ СССР была развернута Всероссийская выставка-смотр изделий народных художественных промыслов. Все предприятия, принимавшие участие в экспозиции, показали новые работы мастеров и свою традиционную продукцию. Многие промыслы выступили со значительными творческими работами, посвященными 60-летию Великого Октября, героике гражданской и Великой Отечественной войн, трудовым подвигам советского народа.

*

Мемориальная доска с барельефом народного художника СССР Б. В. Иогансона была открыта в прошлом году в столице на доме по Фрунзенской набережной, где жил последние годы президент Академии художеств СССР, лауреат Государственных премий СССР, Герой Социалистического труда.

*

13 декабря в Выставочном зале Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры открылась фотовыставка «Архитектура Древней Руси». В экспозиции были представлены лучшие работы художника и писателя, большого знатока древнерусского зодчества А. С. Петросова. Фотографии разных лет показали наиболее интересные и значительные памятники архитектуры Владимира, Суздаля, Ростова Великого и других городов России.

*

Ленинград. Здесь открылась выставка «Художники — народу», приуроченная к 60-летию Великого Октября, на которой демонстрировались работы ленинградских художников в области монументальной и декоративной скульптуры, оформления интерьеров общественных зданий, организации экспозиций музеев, дизайна и промграфики. Представленные работы выполнены Художественным фондом РСФСР в различных городах нашей страны.

*

10 декабря в Ленинградском государственном музее этнографии народов СССР открылась выставка общественно-политического плаката. Все 88 составивших экспозицию работ выпущены в свет крупнейшим в Польской Народной Республике издательским учреждением «Крайова агенция видавнича».

*

Чернигов. Здесь открыт памятник Н. И. Подвойскому, соратнику В. И. Ленина, видному партийному и общественному деятелю. Здесь, на Черниговщине, он вступил на путь борьбы с царским самодержавием, вырос в вожака революционных масс. Авторы памятника—скульптор Г. Гутман и архитектор А. Игнащенко.

*

Вильнюс. Осенью прошлого года в 23-й вильнюсской средней школе открылась выставка детского прикладного искусства. Школа не преследует цели готовить художников-профессионалов. Главное — привить детям любовь к прекрасному, развить их художественный вкус. Нынешнюю экспозицию, посвященную 60-летию Великого Октября, решено передать в дар музею Революции Литовской ССР.

*

Рига. В выставочном зале мемориального музея Г. Шкилтера осенью прошлого года открылась первая персональная выставка керамистки Элзы Зарини, приуроченная к ее 70-летию. Каждая работа привлекала своей завершенностью, мастерством и народным колоритом.

*

Горький. В ноябре прошлого года здесь был открыт памятник военным морякам Волжской флотилии — активным участникам Октябрьской революции и гражданской войны. Авторы памятника — скульптор заслуженный деятель искусств РСФСР П. Гусев и заслуженный архитектор РСФСР Б. Нелюбин.

*

Калуга. Выставка произведений народного творчества округа Зуль из ГДР открылась осенью прошлого года в краеведческом музее. На ней были представлены картины и скульптуры самодеятельных художников и ваятелей, изделия из металла и стекла, вышивки и игрушки. Народные умельцы из городов и сел округа — побратимы Калужской области отразили в своих работах интернациональную солидарность, трудящихся, дружбу двух братских народов, культуру и обычаи своей страны.

*

Баку. В музее азербайджанского ковра в ноябре прошлого года открылась выставка, посвященная 70-летию со дня рождения народного художника республики, лауреата Государственной премии СССР Лятифа Керимова. Творческий отчет художника — это своеобразный рассказ о прошлом и настоящем азербайджанского ковроделия в республике.

*

Тула. Первыми экспонатами Дома дружбы, который создается в городе-герое, станут произведения народного прикладного искусства Средней Словакии. Они переданы в дар трудящимся Тульской области. На изделиях—эмблемы словацких городов и цифра «60» — юбилейный знак Страны Советов.

*

Таруса. Факультет декоративного искусства создан в народном университете культуры. Его слушатели — потомственные мастерицы фабрики художественной вышивки, рабочие экспериментального завода Научно-исследовательского института художественной промышленности Тарусы.

*

Львов. Неподалеку от места, где более 400 лет назад располагалась типография Ивана Федорова, 26 ноября был открыт памятник русскому первопечатнику. Авторы монумента — скульпторы В. Борисенко и В. Подольский, архитектор А. Консулов.

*

Хабаровск. В дни празднования 60-летия Великого Октября здесь была открыта краевая художественная выставка, посвященная этому знаменательному событию. Около ста авторов из Хабаровска, Благовещенска, Комсомольска-на-Амуре, Биробиджана, Советской Гавани представили 200 произведений всех видов и жанров изобразительного искусства.

*

Барановка. В юбилейный год Октября на изделиях завода появилась надпись: «Барановскому фарфоровому заводу имени Ленина 175 лет». Сегодня Барановский ордена Октябрьской Революции фарфоровый завод являет собой высокоразвитое механизированное предприятие. Некоторые цифры красноречиво свидетельствуют о достижениях коллектива: 500 штук изделий в 1916 году, 40 миллионов — в 1976-м!

*

Харьков. В областном доме народного творчества была развернута выставка, на которой экспонировалось около 300 самобытных произведений свыше 70 умельцев. Впервые представлены были такие виды прикладного искусства, как мозаика, инкрустация.

*

Брно. Моравский этнографический институт и Этнографический музей Латвийской ССР сотрудничают давно. В июне прошлого года в Этнографическом музее Латвийской ССР была выставка экспонатов чехословацкого народного творчества из коллекции Моравского этнографического института, а в сентябре жители Брно познакомились с экспозицией латышского прикладного искусства. Чеканка, текстиль, янтарные изделия, керамика, предметы крестьянского быта из фондов Этнографического музея Латвии — яркое свидетельство талантов народных умельцев.

*

Париж. Большой интерес французской общественности привлекла выставка произведений художников и графиков Армении, организованная культурным союзом армян, проживающих во Франции. Выставка проводилась в рамках мероприятий, посвященных 60-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Парижане получили возможность познакомиться с творчеством художников разных направлений.

*

Турку. 13 ноября здесь был открыт первый в Финляндии памятник В. И. Ленину. Бронзовый бюст Ильича, возвышающийся на красном гранитном постаменте, был установлен в центральной части города. Он выполнен известным советским скульптором М. Аникушиным. Вождь социалистической революции в декабре 1907 года был в Турку. Памятник-бюст В. И. Ленину был открыт в дни празднования 60-летия Великого Октября и 60-летия государственной независимости Финляндии.

*

Лос-Анджелес (США). 11 ноября прошлого года состоялась церемония торжественного открытия Национальной выставки СССР, посвященной 60-летнему юбилею нашего государства. За 19 дней работы выставки ее посетило 325 тысяч человек. По признанию американской печати, число посетителей явилось своеобразным рекордом в истории выставок такого рода, проводившихся на западном побережье США. 10 тысяч экспонатов выставки заняли площадь в 10 тысяч квадратных метров. Посетители смогли увидеть процесс рождения произведений мастеров народного творчества и приобрести сувениры, грампластинки, марки СССР, ознакомиться с образцами одежды, предлагаемой советскими модельерами. Экспозиция Национальной выставки СССР в Лос-Анджелесе стала для десятков тысяч американцев открытием. Они увидели различные аспекты жизни народов СССР, их достижения за 60 лет. Газета «Лос-Анджелес таймс» писала: «Это лучшее бесплатное шоу в городе, показывающее соблазнительный облик СССР».